

UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ DE ELCHE

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTE



TESIS DOCTORAL

ANTROPOLOGÍA DE LA OBRA GRÁFICA

*El proceso creativo de la gráfica, su naturaleza y uso como lenguaje simbólico,
satisfactor de necesidades inherentes al ser humano*

PRESENTADA POR

Francisco Javier Santos Comino

Dirigida por:

Alfonso Julián Sánchez Luna

Jordi Ferrús Batiste

Altea/Elche, 2014

UNIVERSIDAD MIGUEL HERNÁNDEZ DE ELCHE

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTE

Programa de Doctorado: La Modificación Artística de la Realidad

TESIS DOCTORAL

ANTROPOLOGÍA DE LA OBRA GRÁFICA

*El proceso creativo de la gráfica, su naturaleza y uso como lenguaje simbólico,
satisfactor de necesidades inherentes al ser humano*

PRESENTADA POR

Francisco Javier Santos Comino

Dirigida por:

Alfonso Julián Sánchez Luna

Jordi Ferrús Batiste

Altea/Elche, 2014

AGRADECIMIENTOS

A mis Directores de tesis:

Dr. D. Alfonso Julián Sánchez Luna y Dr. D. Jordi Ferrús Batiste,
por su generosidad al compartir su extraordinario conocimiento y su capacidad
de coordinación interdisciplinaria.

Su entusiasmo, apoyo y valiosísimas sugerencias han sido fundamentales en
todo momento.

A todas y cada una de las personas-artistas del CEAM PIO XII de Alicante que
se citan en este trabajo; a sus facilitadoras, Maribel Bertomeu, María Cucalón,
Eva Rico, Alba Santos; a su directora M^a Victoria de la Muela. Al equipo
directivo del I.E.S. Virgen del Remedio de Alicante, por su apoyo a esta
experiencia.

Por último, a este tribunal su comprensión,
si en algún momento he ido más allá de lo investigado,
atribuible a la imprudencia por el apasionamiento de este doctorando y su
incapacidad para dissociar el sujeto y objeto de investigación:
las interpretaciones etic y emic se confunden.

DEDICATORIA

Al amor

De Fina, mi mujer,

Es bonito que existas.

De Alba y Hugo, nuestros hijos,

Gracias por la oportunidad.



A mi hermana Conchi

Mi apego seguro,

Al resto de mi familia.

TESIS DOCTORAL

ANTROPOLOGÍA DE LA OBRA GRÁFICA

*El proceso creativo de la gráfica, su naturaleza y uso como lenguaje simbólico,
satisfactor de necesidades inherentes al ser humano*

ESTRUCTURA DE ESTE TRABAJO

BLOQUE-I:	ANTROPOLOGÍA DEL ARTE Y DE LA OBRA GRÁFICA	37
I	UNA INTERPRETACIÓN ANTROPOLÓGICA DEL ARTE CONCLUSIONES 1ª PARTE	183
II	COMUNICACIÓN DE LA OBRA GRÁFICA CONCLUSIONES 2ª PARTE	217
III	LA ESPECIE GRÁFICA CONCLUSIONES 3ª PARTE	241
	RESUMEN GENERAL BLOQUE-I	243
BLOQUE-II:	EXPERIMENTACIÓN ANTROPOLÓGICA APLICADA AL ARTE DEL GRABADO	245
IV	PLANIFICACIÓN DE LA EXPERIENCIA PRÁCTICA	
V	LA PRÁCTICA: UN RITO DE PASO	
VI	POSTULANTES E INICIADOS	
VII	LA EXPOSICIÓN: SUS EMOCIONES, RITOS DE PASO Y ENSOÑACIONES, NUESTROS PERCEPTOS Y AFECTOS.	
	CONCLUSIONES AL BLOQUE-II	349
BLOQUE-III:	CONCLUSIONES FINALES LA HUMANIDAD DE LA GRÁFICA	351

INDICE

METODOLOGIA	19
JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO	21
CONCRECIÓN DE OBJETIVOS	28
PREÁMBULO. Naturaleza De La Obra Gráfica	29
BLOQUE-I	37
ANTROPOLOGÍA DEL ARTE Y DE LA OBRA GRÁFICA	
<u>I PARTE</u>	39
<u>UNA INTERPRETACIÓN ANTROPOLÓGICA DEL ARTE</u>	
INTRODUCCIÓN A LA 1ª PARTE	41
CAPÍTULO 1	43
UNA PROPUESTA QUE EXCLUYE AL UNIVERSO CULTURAL	
I-1.1 INTERPRETACIÓN OCCIDENTAL DE LA OBRA DE ARTE	43
I-1.1.1 Corrientes de análisis interpretativos de la obra de arte	46
I-1.1.1.1 Histórico crítico	46
I-1.1.1.2 Positivista	47
I-1.1.1.3 Formalista	48
I-1.1.1.4 Iconológico	48
I-1.1.1.5 Sociológico	49
CAPÍTULO 2	51
MIRANDO AL ARTE EN GENERAL Y A LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA EN PARTICULAR	
I-2.1 MIRADAS ESTÉTICAS, HISTÓRICAS, FILOSÓFICAS Y ANTROPOLÓGICAS DEL ARTE.	51
I-2.1.1. Esquema occidental de la obra de arte	55
I-2.1.1.1 El arte	55

I-2.1.1.2 El no arte	56
I-2.1.1.3 La cultura	56
I-2.1.1.4 La no cultura	56
I-2.1.2 Arte versus Utilidad	57
I-2.1.3 Clasificación del antropólogo social	61
I.2.1.3.1 Obras valoradas por los conocedores del Arte	62
I.2.1.3.2 Productos relacionados con la historia y el folclore	63
I.2.1.3.3 Las falsificaciones. Arte industrial. Museos tecnológicos	63
I.2.1.3.4 Curiosidades. Artículos utilitarios	64
I-2.1.4 Arte para iniciados	64
CAPÍTULO 3	
DOS ENFOQUES DIVERGENTES EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL: IDEALISMO / MATERIALISMO	71
CAPÍTULO 4	
EL 'PARA QUÉ' DEL ARTE	
I-4.1 EL ARTE COMO INSTRUMENTO: MATERIALES Y CONFIGURACIÓN	79
I-4.1.1 Componente material	81
I-4.1.2 Configuración	86
CAPÍTULO 5	
EL PRODUCTO ARTÍSTICO COMO ACTO DE COMUNICACIÓN	89
I-5.1. LA OBRA DE ARTE COMO TOTALIDAD, COMO ACTO DE COMUNICACIÓN.	89
I-5.1.1 El hecho artístico desde la Teoría de la Comunicación Humana de Paul Watzlawick, Janet Beavin Bavelas y Don D. Jackson	92
I-5.1.2.- La obra como Comunicación digital y analógica a la vez	93
CAPÍTULO 6	
EL ARTE COMO RECURSO ANTE LAS NECESIDADES HUMANAS	95
I-6.1 NECESIDADES SEGÚN MALINOWSKI Y MASLOW	95

I-6.2 LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA Y LAS NECESIDADES HUMANAS EN MAX NEEF	97
CAPÍTULO 7	
FUNCIONES DEL ARTE	
I-7.1 FUNCIONES INHERENTES A LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA.	101
• Antropológica o de trascendencia - Comunicativa o de Relación	101
• Desveladora o de Conocimiento - Identidad o de Reconocimiento	
I-7.2 OTRAS FUNCIONES DESTACABLES.	106
I-7.2.1 Función Mágica	106
I-7.2.1.1 El arte como instrumento de dominación mágica	106
I-7.2.2 Función Cultural	110
I-7.2.2.1 El Arte como Instrumento de Transformación del Paisaje	110
I-7.2.2.2 El Arte como Instrumento de Transformación Social	112
I-7.2.2.3 El Arte como Instrumento para la Crítica	114
I-7.2.2.4 El Arte como Instrumento Terapéutico	115
I-7.2.2.5. El Arte Como Instrumento De Belleza	117
I-7.2.2.5.1 La imagen seductora de la belleza	118
I-7.2.3 Función Política	131
I-7.2.3.1 El Arte como Instrumento de Revolución	131
I-7.2.3.2 El Arte Como Instrumento De Guerra	134
I-7.2.3.3 El Arte Como Instrumento de Denuncia	134
I-7.2.4 Función Económica	143
I-7.2.4.1 El Arte como instrumento publicitario	143
I-7.2.4.2 El Arte como Bien Económico	145
CAPÍTULO 8	
PROPUESTA DE ENCUENTRO: ARTE Y ANTROPOLOGÍA	
I-8.1 EL ENCUENTRO DE LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL CON EL ARTE	147
I-8.2 EL PROCESO COGNITIVO MÍTICO DE LA OBRA	155
I-8.2.1 Lenguaje de los objetos	155
I-8.2.2 Poner nombres	156

I-8.2.3 La Comparación	158
I-8.2.4 La Metonimia	160
I-8.2.5 La Metáfora	162
I-8.2.6 El Relato.	164
I-8.2.6.1 El Mito y el Símbolo	166
I-8.3 CONCEPTO DE ARTE DESDE LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL	171
I-8.4 ACERCAMIENTO A UN MÉTODO PARA LA ANTROPOLOGÍA DEL ARTE	177
CONCLUSIONES A LA 1ª PARTE	183
¿Es posible un método antropológico interpretativo de la obra de arte?	
<u>II PARTE</u>	187
<u>COMUNICACIÓN DE LA OBRA GRÁFICA</u>	
INTRODUCCIÓN A LA 2ª PARTE	189
CAPÍTULO 9	
DEFINICIÓN. ELEMENTOS ESENCIALES, TÉCNICAS Y LAS DISTINTAS FORMAS DE MATERIALIZACIÓN	191
II-9.1 EL GRABADO EN RELIEVE	194
II-9.2 EL GRABADO CALCOGRÁFICO.	195
II-9.2.1 Grabado Directo	195
II-9.2.1.1 Punta Seca	196
II-9.2.1.2 Buril.	196
II-9.2.2 Grabado Indirecto	197
II-9.2.2. 1 Aguafuerte	197
• <i>Aguafuerte al azúcar, Al Aceite, Mordidas abiertas, Fotoaguafuerte.</i>	198
II-9.2.2. 2 Aguatinta	198
II-9.3 OTROS SISTEMAS DE ESTAMPACIÓN	199
II-9.3.1 Litografía	200
II-9.3.2 Serigrafía	200
II-9.3.3 Impresión por ordenador	200

II-9.3.4 El grabado matérico	204
II-9.3.5 Grabado al carborundum	205
CAPÍTULO 10	
SINGULARIDADES DE LA OBRA GRÁFICA	207
II-10.1 LA ORIGINALIDAD DE LA OBRA GRÁFICA	207
II-10.2 LA REPETICIÓN COMO ESTRATEGIA CREATIVA	209
II-10.3 EL PROCESO CREATIVO EN LA OBRA GRÁFICA SERIADA COMO POTENCIADOR ARTÍSTICO	211
II-10.4 IMPACTO COMUNICACIONAL-SIMBÓLICO DE LA OBRA GRÁFICA	213
CONCLUSIONES A LA 2ª PARTE	217
¿Todas las ideas son susceptibles de ser representadas gráficamente?	
<u>III PARTE</u>	
<u>LA ESPECIE GRÁFICA</u>	219
INTRODUCCIÓN A LA 3ª PARTE	220
CAPÍTULO 11	
EL GRABADO COMO TÉCNICA ORIGINAL DE LA OBRA GRÁFICA	221
III-11.1 REFERENTES NATURALES Y PREHISTÓRICOS DEL GRABADO ¿ORÍGENES?	221
III-11.2 CULTURAS ÁGRAFAS CON GRAFÍAS	224
III-11.3 EL CUERPO HUMANO COMO MATRIZ Y SOPORTE	230
III-11.4 LA HUELLA Y EL SELLO COMO SEÑAS DE IDENTIDAD CULTURAL HUMANA	234
III-11.5 EL PROCEDIMIENTO GRÁFICO DEL GRABADO, IMITA LA REPRODUCCIÓN DE LA ESPECIE.	237
CONCLUSIONES A LA 3ª PARTE	241
¿Se puede explicar a la especie humana sin la grafía?	
RESUMEN GENERAL AL BLOQUE-I	243

BLOQUE-II	
EXPERIMENTACIÓN ANTROPOLÓGICA	245
APLICADA AL ARTE DEL GRABADO	
INTRODUCCIÓN AL BLOQUE II	247
<u>IV PARTE</u>	
<u>PLANIFICACIÓN DE LA EXPERIENCIA PRÁCTICA</u>	249
INTRODUCCIÓN A LA 4ª PARTE	251
CAPÍTULO 12	
EL PROGRAMA PARA LA PRAXIS DE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA	
IV-12.1 Del Programa “el Arte en tus manos” para el curso 2012/2013	253
IV-12.1.1 Sobre los Temas a Recrear:	253
IV - 12.1.1.1 Contenido de la tarea:	253
IV -12.1.2 Sobre el Espíritu de la actividad:	253
IV -12.1.2.1 Los Koori – La inspiración de su arte	253
IV -12.2 Objetivos	254
IV -12.3 Método, Desarrollo y Técnicas	254
IV-12.4 Sobre los lemas generales de origen del programa	257
IV-12.5 Propuestas para la inspiración creativa	258
IV-12.5.1 Los ritos de paso	258
IV-12.5.2 Lo onírico	258
IV-12.5.2 Lo emocional	259
IV -12.6 De la práctica metodológica	259
IV-12.6.1 De la práctica.	259
IV-12.6.2 De la organización de los grupos	260
IV-12.7 Organización de las sesiones	262
IV-12.7 .1 De la primera sesión (templanza) -Presentación del grupo-	262

IV-12.7.2 De la segunda sesión. (Presentación de la actividad)	263
IV-12.7.3 De la tercera sesión (Inicio de la práctica)	264
IV-12.7.4 De la cuarta sesión. (Continuación de la práctica)	264
IV-12.7.5 De la quinta sesión: presentación de la técnica asignada a cada uno de los grupos.	265
<u>V PARTE</u>	267
<u>LA PRÁCTICA: UN RITO DE PASO</u>	
INTRODUCCIÓN A LA 5ª PARTE	268
CAPÍTULO 13	269
LA PRAXIS, DEL RITO Y DE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA	
V-13.1 Presentación y puesta en escena	269
V-13.1.1 Los Koori	269
V-13.1.1.1 La Era del Sueño TJUKURRPAKU y el Arte koori	271
V-13.1.1.2 Artistas koori y sus grabados	275
V-13.1.2 Los Mediterráneos	281
<u>VI PARTE</u>	285
<u>POSTULANTES E INICIADOS</u>	
INTRODUCCIÓN A LA 6ª PARTE	287
VI-13.1 Postulantes e Iniciados	287
VI-13.1.1 Participantes	288
VI-13.1.2 Auto-presentación	290
<u>VII- PARTE</u>	
<u>LA EXPOSICIÓN: SUS EMOCIONES, RITOS DE PASO Y ENSOÑACIONES, NUESTROS PERCEPTOS Y AFECTOS.</u>	299
INTRODUCCIÓN A LA 7ª PARTE	301

CAPÍTULO 14		303
PRODUCCIÓN DE GRABADOS Y SU EXPOSICIÓN		
VII-14.1 De Los Grabados		303
VII-14.2 De La Exposición		328
VII-14.2.1 La Exposición Permanente		331
VII-14.3 La Orla		347
CONCLUSIONES AL BLOQUE II		347
BLOQUE-III		
CONCLUSIONES FINALES: LA HUMANIDAD DE LA GRÁFICA		349
SÍNTESIS DE LAS APORTACIONES MÁS RELEVANTES		353
BIBLIOGRAFÍA		355
ANEXO I		
INDICE DE ILUSTRACIONES	(hasta la parte V)	367
ANEXO II		
PRESENTACIÓN DEL PROGRAMA A LOS ALUMNOS		379

METODOLOGÍA

Hemos de tener en cuenta que la presente investigación enlaza dos disciplinas: el Arte Gráfico y la Antropología social y cultural, cuyo centro es el ser humano. El riesgo de dispersión existe desde el inicio de la propuesta, por lo que hemos observado sólo los aspectos que se han considerado *esenciales* (permanentes e inmutables) a lo largo de la historia del ser humano y su prehistoria, o lo que es lo mismo, a lo largo de la historia de la gráfica. El arte y la antropología, son campos de conocimiento que han producido una extraordinaria teoría, por lo que se precisa realizar un esfuerzo considerable en delimitar las fuentes teóricas para la investigación, extrayendo la síntesis de las mismas; toda vez que, al incluir la presente investigación una vertiente práctica, se exige la adopción de métodos y técnicas de investigación diferenciados.

De esta manera se utilizan dos estrategias metodológicas de investigación diferentes, adecuándose así, tanto a *determinado* objeto de estudio: la obra gráfica; como a la realidad del momento del *determinante*: el artista.

Por un lado se ha utilizado una metodología de investigación de carácter especulativo, empleada fundamentalmente en el Bloque -I-, donde la deducción ha predominado tras la exposición y el análisis de las teorías, estudios e investigaciones que se habían realizado de cualquier aspecto importante relacionado con la esencia de nuestra investigación.

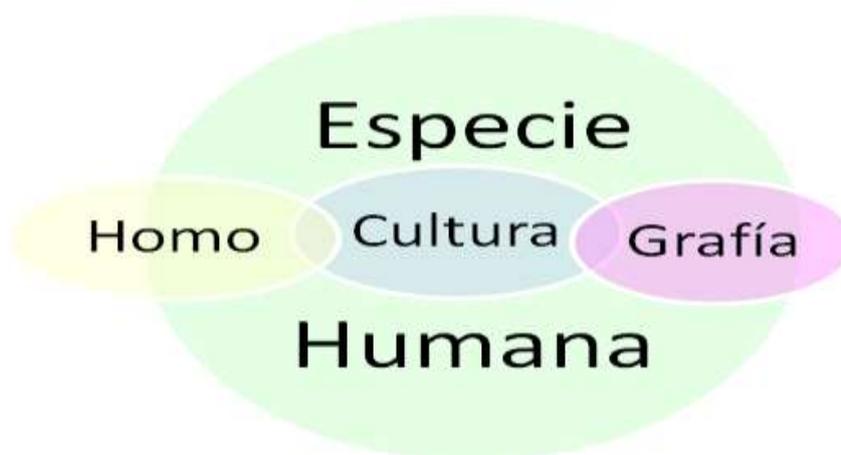
Por otro lado, se ha adoptado un método experimental, basado en la observación, la experiencia y la verificación, con predominio lógico de la inducción en el Bloque -II- de la presente investigación, acercándose así al método de investigación/acción dado el carácter práctico de la propuesta.

JUSTIFICACIÓN DEL PROYECTO

El presente trabajo analiza la obra gráfica desde la Antropología Social y Cultural, defendiendo la tesis de que la grafía (entendida como cualquier mancha, punto, dibujo o trazo intencionado realizado por el ser humano, hecho sobre un soporte, dejando huella, marcándolo, representando líneas, dibujos, signos o símbolos), es la que evidencia e identifica a la cultura del género homo como ser humano, como creador y consecuentemente artista.

Para ello se realiza una conceptualización general del Arte y sus orígenes. Este doctorando entiende el Arte en su expresión gráfica, como la lógica manifestación de la humanidad de nuestra especie, su producto lo denomina “obra de Arte”, y la observa como un satisfactor eficiente de las necesidades inherentes que caracterizan a la especie humana, desde una concepción cultural del ser humano, se insiste en que su expresión artística es la prueba sensible de su radical diferencia con el resto de especies. Especie, Cultura y Satisfactor aparecen al unísono y son inseparables: humano-cultura-Grafías. Esta trilogía se expresa y puede ser observada en los individuos, los grupos y las sociedades. Esta idea se puede representar como sigue:

Ilustración 1¹



¹ Las ilustraciones se encuentran referenciadas, con el n° y miniatura de la imagen, en el ANEXO –I- “Índice de Ilustraciones”. Pág.367-377.

La cultura humana se manifiesta a través del arte de las grafías, del propio ser humano *en sí* porque ha tomado evidente conciencia, ya es *para sí* ser humano, tal y como ha llegado a nuestros días.

De manera que la relación entre la Obra de Arte y la Humanidad es interdependiente, ni la una ni la otra pueden existir por sí solas. Aun sabiendo que el concepto de arte no está contemplado en todas las culturas, no quiere decir que no podamos observarlo como tal, que no exista o que no se creara Arte. Incluso antes de que apareciera el concepto con su palabra, el arte, en el sentido que se le da en el presente trabajo, era y estaba presente, como lo estaba el átomo aunque se desconociera su existencia.

El ser humano crea algo que no existía desde elementos que no se le parecían en nada, simboliza ideas, hace narraciones, relata – no nos referimos a la escultura sino a las grafías- y desde esa posición construye, inventa lo que se quiere denominar “*la Biovirtualidad*”²; y ésta, a su vez, da a luz al ser humano o artista, que son lo mismo, hace más de 30.000 años, *nace el ser humano*.

Se entiende por *Biovirtualidad* al universo expresado por el ser humano en forma de unidades simbólicas de carácter material. Estas obras, bio-simbólicas, adquirieron presencia gracias a la actividad inventiva e interpretativa del artista-humano que las creó, representando ideas e imágenes interpretadas y extraídas de su propia mente; y las transporta a un escenario de la otra naturaleza, de la otra realidad, creando así un universo probable en el sentido que se investiga desde la física cuántica. Donde el mecanicismo no es la respuesta. Donde el mundo interior es tan real como el mundo exterior. Donde se necesita un proceso iniciático para experimentar esa vivencia. Donde es

² *Biovirtualidad* es una palabra compuesta por “bio”, que significa ‘vida’, entendida aquí como “*fuerza o actividad interna sustancial, mediante la que obra el ser que la posee*” (RAE), y virtualidad que significa ‘cualidad de virtual’, virtual significa y tiene, según la RAE, tres acepciones: como “*que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente*”, como “*tácito o implícito*”, y la tercera, en el campo de la física como “*que tiene existencia aparente y no real*”. La palabra “*biovirtualidad*” representa el concepto de “*vida, no sujeta a las leyes de la física tradicional y que produce efecto de hecho*”, por lo que no puede ser interpelada desde el mundo real (interpelar aquí tiene la acepción de “*implorar el auxilio de alguien o recurrir a él solicitando su amparo o protección*” (RAE). En este sentido *La Biovirtualidad* conceptualiza *El Arte*, según lo entendemos.

posible la interpretación productiva del observador, que también provoca un cambio en esa realidad intervenida por la observación, (al igual que ocurre en el principio de incertidumbre de W. Heisenberg, que con tan sólo fijar la mirada en una partícula ésta cambia su comportamiento).

Germina pues la obra bio-simbólica-gráfica la realidad de vigilia, realidad donde las percepciones sensoriales tenían umbrales hasta entonces, para construir un universo probable, más allá de las tres dimensiones y expresado bidimensionalmente con las grafías.

Volviendo a la tesis de la facultad humanizante de la obra gráfica señalar que:

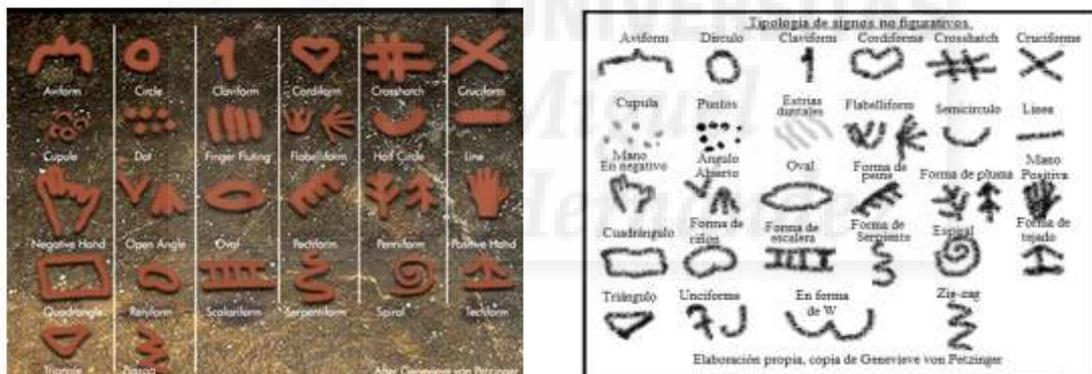
“Podemos decir que es través de la escultura prehistórica que pueden observarse las primeras manifestaciones artísticas de la humanidad, y aunque suele creerse que el dibujo y la pintura fueron las primeras artes cultivadas por hombres y mujeres, Julio E. Payro señala que la invención del dibujo debió requerir de un mayor esfuerzo intelectual que la invención de la escultura ‘Todas las cosas tienen tres dimensiones tangibles o perceptibles, y es más fácil inventar un proceso de reproducción tridimensional de las mismas que un proceso de reducción de su apariencia a dos dimensiones, mediante el recurso de la línea, del trazo, no deducible de los aspectos de la naturaleza como indicación simbólica del límite real u aparente de un plano’[...]” (Payro, 1956: 13; en Rosales y López, 2011:5)

Efectivamente, ese paso a la representación bidimensional de una realidad volumétrica, es el salto decidido a la creación de una realidad virtual, de una naturaleza espiritual. Hasta entonces el ser humano aprendía de la naturaleza, a la que imitaba, modificando las cosas que a su alcance tenía, afilar piedras para representar/usar incisivos manejables (puñal) o redondeando cantos para representar personas (estatuillas). Pero de ahí a la grafía hay un trecho significativo. En este momento lo que hace la especie para convertirse en ser humano³ no es aprender del resto de la naturaleza que le rodea imitándola, sino de sí mismo, con ayuda de la naturaleza, con las semejanzas del perfil de

³ De esta manera se puede considerar que no es tanto un lugar a donde se llega, como defendería una mirada evolucionista, sino el lugar desde donde se parte. La llamada **explosión creativa** se produce hace unos 35.000 años, no se puede explicar referida a la misma especie conocida como homo sapiens que no había cambiado biológicamente (con un cerebro igual al que tenemos hoy en día) durante los 100.000 años que precedieron a dicha “explosión creativa” en los que no se había creado ni una sola imagen.

las montañas en el horizonte y las siluetas de las nubes en el cielo que asemejan a seres que él reconoce, aprende de las imágenes ideadas, pensadas o visionadas en trance, y toma conciencia que hay otra naturaleza que habita dentro de su ser y que también le hace sentir y le estremece, y es vivenciada igual que la naturaleza sensible que le rodea; *-i m a g i n a-* ve imágenes sin tenerlas delante y no las puede tocar pero las piensa, cierra sus ojos y en su mente las ve, toma conciencia de sí rememorando sus vivencias internas, evoca lo que no está físicamente; es entonces cuando sabe y aprende y proyecta en signos desde su mundo interior a la naturaleza que le rodea, que desde ahora quizá no será percibida tan tangible como venía siéndolo, y es en ese momento, al simbolizar el mundo físico y su pensamiento con sus grafías figurativas y abstractas, cuando puede tomar conciencia de su ser trascendente.

Ilustración 2



Tipología de los signos no figurativos

hace unos 30.000 años (G. von Petzinger)

Por otro lado utilizaremos el término *lenguaje* aunque parece que estamos en desacuerdo con José Alcina Franch. Quien propone el concepto *semiología* para tratar el tema del Arte, cuando expresa:

“[...] una de las afirmaciones más generalizadas en relación con el significado universal del fenómeno artístico es la de que el Arte viene a ser un ‘lenguaje’ mediante el cual los artistas se comunican con su público, con la sociedad, que, al mismo tiempo que les da ser, recibe de ellos su inagotable capacidad creadora. La imagen lingüística, pese a ser correcta en términos generales, debe sustituirse por el uso más adecuado de la semiología como ciencia que estudia los sistemas de signos no lingüísticos, lo que, además de ser más correcto, permite una

profundización más adecuada en los problemas del Arte tal y como estamos planteando en este libro” (2004:237).

El término lenguaje aquí empleado se conceptualiza como “el conjunto de señales que dan a entender algo”, definido así -6ª acepción- por la RAE en su 22ª edición online.

Así mismo, la presente tesis postula a la Obra Gráfica como una solución a necesidades que tiene el ser humano, se trata de una estrategia comunicativa que es exclusiva del género Homo⁴, cuyas manifestaciones en este terreno simbolizan su percepción de la realidad física que le rodea tridimensionalmente, como antes hemos señalado, y la realidad virtual que le bulle en su cabeza, de la que toma conciencia y a la que pertenece, una realidad que a su vez construye, y de la que todo ser humano procura comunicar su interpelación con aquella, dirigida hacia ‘el todo’. La tesis defiende que la función primigenia de la expresión artística es significar la *transcendencia* de la especie humana, la que en el presente trabajo se denomina función antropológica o de transcendencia del arte. Se trata de la manifestación más relevante de autoafirmación que ejecuta nuestra especie, por expresarse el Arte como actividad del pensamiento intangible del ser humano y materializarse creativamente, proponiendo una naturaleza virtual en la naturaleza sensible de las cosas, el artista y su obra rivalizan con el resto de la Naturaleza, de la que ha aprendido imitándola, y aprende también de su propia naturaleza espiritual –como humano- de la que no puede escapar.

Insiste la tesis en contemplar al ser humano como parte de “el resto de la Naturaleza”, sin que esto signifique obviar la abismal diferencia que existe entre el humano y el resto, que va más allá del grado o cantidad de tal o cual aspecto, sino que hay una diferencia substancial de carácter radical y esta se manifiesta de forma primigenia con su obra gráfica.

⁴ Se quiere incluir a todas las especies del género Homo.

Su Arte en general y su **Obra Gráfica en particular**, son en sí mismas, expresiones de la especial naturaleza del propio ser humano, y en este sentido queremos centrarnos – en nuestra actual realidad histórica- en **el grabado, la estampa**, por entender que significa un detonador de *afectos y perceptos*⁵ *eficiente* (la eficiencia de la Naturaleza como dogma no tiene detractores). Se entiende que la estampa posee características donde se evidencia su función como satisfactor ideal para necesidades vitales del ser humano, en áreas como la psicológica, social y cultural. En el plano psicológico, la obra gráfica es un elemento facilitador de reconocimiento ya que se trata de la emisión de un mensaje ‘material’ del que resulta muy difícil para ‘el otro’ (el observador / observado) permanecer impasible. A nivel social, el artista se presenta como un emisario, al proponer una mirada interpretativa de la realidad simbolizada que hace referencia al grupo social y cultural de pertenencia. Su propuesta de producción de la obra, que implícitamente conlleva el método artístico del grabado, supone una sublimación evidente de la necesidad de reproducción de la propia cultura, que empatiza con las pulsiones propias de la naturaleza.

Por otro lado, como ya hemos dicho, si entendemos *el lenguaje* como “el conjunto de señales que dan a entender algo”; se podrían entender también, sin por ello rasgarnos las vestiduras, como representaciones cuasi simbólicas las múltiples señales que otras especies no humanas utilizan para ‘dar a entender algo’. De una u otra manera las diferentes especies vienen utilizando representaciones, lenguajes, para comunicarse entre individuos de la misma especie y entre especies. Estos lenguajes se caracterizan, en general, por el común uso (con una base física y química) de señales visuales, auditivas, olfativas, gustativas y/o táctiles (que se pueden entender que están directamente relacionadas con la supervivencia y reproducción biológica de la especie de la que se trate, aunque hay actividades de especies no humanas cuyas interrelaciones comunicativas se podrían observar en otras áreas

⁵ Según el concepto manejado por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1993)

atribuidas tradicionalmente como exclusivas al humano, como son lo lúdico y lo cultural/social). A las señales visuales pueden pertenecer desde las marcas que ciertas especies dejan en los árboles para acotar un territorio, hasta los colores 'amarillo y negro', con el que se 'vistien' algunas especies, para alertar de su toxicidad o para 'engañar' a sus presuntos depredadores, estas manifestaciones se pueden considerar también, hasta cierto punto, 'representaciones'. En este grupo de señales visuales se podría enmarcar a *la obra gráfica*, estas señales también tienen una función de producción y reproducción de la especie, de su grupo y de su cultura, hemos de tener en cuenta que nuestra especie es también gregaria y cultural, de manera que la obra gráfica significará un satisfactor a dichas necesidades de producción y reproducción culturales que tiene nuestra especie, con este lenguaje humano sin parangón en el resto de la naturaleza y del que hace gala nuestra especie desde el momento de su aparición, porque construye, con representaciones simbólicas, un relato, a su vez, simbólico: una *unidad simbólica*. Y es así como la narración habla de que su autor es ya de la especie humana, con cualidades creadoras y artísticas gracias a su especial esencia, de la que parte, como ser humano.

De esta manera el presente trabajo defiende la tesis de una *Antropología de la Obra Gráfica como Lenguaje Simbólico único en la naturaleza*, evento que nos acompaña desde el principio, siendo éste el síntoma de nuestra humanización y radical diferencia con el resto de especies⁶; aunque anteriormente el homo hubiera podido dar muestras de su potencial diferencia respecto las demás

⁶ Se invita al lector a ver el documental "Animal Sapiens" (49 minutos), publicado -con posterioridad a la redacción de la presente justificación- el 24/09/2013 por NEW ATLANTIS, disponible en la dirección de internet que se expresa al final de esta nota y cuyo último acceso ha sido el 31 de agosto de 2014.

Video que ilustra parte de la presente fundamentación, así como confirma la oportunidad de la presente tesis; ya que la citada cinta realiza de manera sintética un recorrido sobre las conceptualizaciones que se han venido realizando en torno a la verdadera naturaleza del ser humano y qué la diferencia con el resto de especies, arrojando una pregunta, no tanto sobre cuál es la diferencia radical entre el ser humano y los otros seres, sino cómo se ha manifestado siempre de manera radical dicha diferencia, más allá del grado de cualquier cualidad. Algo que creemos la presente tesis despeja con rotundidad. http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=ETvoM-heFoE

especies, es con la gráfica cuando lo hace patente y facilita su toma de conciencia para sí como ser humano en diálogo con el resto de la naturaleza con la que rivaliza como creador.

Concebida, la obra gráfica, desde el principio de la humanidad, es creada y desarrollada a la par que su tecnología, como satisfactor notable de necesidades humanas. Este soporte 'natural/tecnológico' para la simbolización que significa la expresión de un mensaje (toda emisión de información para la comunicación lo precisa), en la obra gráfica se superpone sobre otra simbolización, que hace referencia a su método de elaboración y propuesta creativa múltiple, considerándolos como algo más que *una parábola metafórica* del proceso de procreación natural.

CONCRECIÓN DE OBJETIVOS

1. Fundamentar que la capacidad creativa del ser humano, en su versión de "artista gráfico", es la cualidad que desde su origen evidencia su exclusiva naturaleza trascendente, diferencia radical de la especie humana con respecto las demás especies.
2. Proponer un método antropológico interpretativo de la obra gráfica.
3. Mostrar que el proceso creativo del grabado, su naturaleza y uso como lenguaje simbólico, supone un satisfactor eficiente de las necesidades inherentes del ser humano.

PREÁMBULO.

Naturaleza De La Obra Gráfica.

Se entiende –como antes se ha dicho- por lenguaje al “*conjunto de señales que dan a entender algo*”, y por *información* a los ‘output’⁷ de la naturaleza; y cuando éstos se convierten en input (entrada) se puede denominar ‘*comunicación*’⁸, entendida así como toda emisión de información en su interpretación como tal. Se entiende que existe comunicación *si y sólo si*, la información emitida es interpretada como tal por un receptor/perceptor, aunque sea el propio emisor quien tenga el doble rol de emisor/receptor (diálogo interno).

En este sentido, la intencionalidad en la emisión –output- no juega un papel relevante (mucho menos la conciencia⁹); será sólo el input, como ‘recibido’, el receptor, quien le atribuya dicha calidad al ‘hecho comunicacional’ (como “paquete informativo”) cuando éste es interpretado como un mensaje, y se produce inexorablemente una respuesta. Se entiende que *existe Comunicación en cuanto hay un Receptor que hace de Intérprete*, consciente o no, intencionadamente o no. Podría rebatirse este punto con el argumento de que se han realizado manifestaciones artísticas para no ser contempladas nunca, pero eso no es del todo cierto, aquellas pinturas en grutas de difícilísimo acceso o en las cámaras funerarias de los faraones iban dirigidas hacia quienes sí iban a interpretarlas y de hecho así ha sido, hacia ese universo que antes hemos denominado *la Biovirtualidad*, donde la aglomeración de moradores es evidente para el espíritu humano. De esta manera, todo el poder sobre el hecho informativo reside en el intérprete del mismo, y este en sus capacidades y cualidades perceptivas; al que llamamos ‘intérprete’ es el único capaz de

⁷ RAE.: Información que sale procesada por un sistema informático o por una computadora. U.t. en sent.fig. <http://lema.rae.es/drae/?val> Accedido el 11de Agosto de 2012.

⁸ Dejando de lado si esta comunicación es o no es una sintonización o ‘entendimiento’, ya que por esto último se entiende cuando entre dos o más participantes del evento comunicativo confirman que están ‘hablando’ de lo mismo, algo, que por otra parte, opinamos que es ‘un acontecimiento’ por su rareza.

⁹ Lo que puede ocurrir con las emociones.

atribuirle una cualidad a la información, para convertirla en un acontecimiento comunicacional, hasta entonces se trata de algo pretendido. No existe “entrega” hasta que no se produce “la recepción”, por mucho que alargue el testigo con la mano un corredor de relevos a su destinatario, no hay posibilidad de cumplir con su objetivo hasta que ‘el otro’ no lo recoja. Intento fallido si el otro es manco, sordo o ciego para ese testigo.

Igualmente se estima que todo haz informativo está condicionado por la naturaleza del emisor y codificado, por la pretensión del mismo, en un lenguaje, convirtiéndose el mensaje (embrión de comunicación) en un vehículo constituido por la naturaleza y pilotado por el lenguaje, que viaja dirección hacia el evento de la comunicación, pretensión de todo paquete informativo, en forma de representación sensorial de una situación, un hecho, una emoción, etc. (visual y/o auditivo y/u olfativo y/o gustativo y/o táctil).

No obstante lo anterior, se quiere proponer aquí el concepto de ‘*quark informativo*’, trayéndolo de la física de partículas. Si los quarks o cuarks que, junto con los leptones, son los constituyentes fundamentales de la materia, el ‘*quark - informativo*’ queremos significarlo como la partícula elemental en el evento de la comunicación (casi intangible aunque sí intuitivo, de difícil –no imposible- explicación desde la cognición, por la debilidad y nebulosidad de su constitución), y que hace ‘visible’ la recepción de información desde cualquier tipo de lenguaje/idioma. Esta idea de ‘**partículas elementales**’ quiere expresar la ‘*intencionalidad*’, consciente o no¹⁰, que existe en toda comunicación, más allá de los signos o señales utilizados, que serían ‘*la materia*’ con la que se conforma ‘*la comunicación*’, por lo que hace posible su captación, para la confirmación de la existencia de una emisión de información por un hipotético receptor, independientemente de la calidad de ‘*la materia*’ utilizada por el emisor, ya que están presentes dichos ‘*quarks informativos*’ –partículas

¹⁰ Los seres vivos no siempre son/somos conscientes del comportamiento o emisión de información, como ocurre, por ejemplo, con las feromonas.

elementales comunes en toda clase de información- en la esencia de la transacción, como constructores de toda expresión de comunicación de todos los seres, y por lo tanto, se insiste, son susceptibles de ser reconocidos, de ahí que **siempre** sea posible su recepción e interpretación de cualquier emisión de información que en la naturaleza se produzca, y se trata de un gerundio permanente.

Así pues la *comunicación*, en sus diferentes lenguajes (códigos de especies, grupos culturales y 'momentos'), estando presente de manera activa en toda la naturaleza, dirige sus esfuerzos hacia individuos/grupos de una misma especie, individuos/grupos de diferentes especies, e incluso entre individuos/grupos de 'reinos' diferentes¹¹.

Entonces partimos de la premisa de que toda 'realidad'¹² lo es en cuanto paquete informativo de quienes la conformamos. Y observamos que la comunicación se produce cuando hay un intérprete/receptor que descodifica según sus referentes (la cultura simbólica).

“Desde la Filosofía, Platón distingue dos modos de realidad, una, a la que llama inteligible, y otra a la que llama sensible. La realidad inteligible, a la que denomina ‘Idea’, tiene las características de ser inmaterial, eterna, (ingenerada e indestructible, pues), siendo, por lo tanto, ajena al cambio, y constituye el modelo o arquetipo de la otra realidad, la sensible o visible, constituida por lo que ordinariamente llamamos ‘cosas’, y que tiene las características de ser material, corruptible (sometida al cambio, esto es, a la generación y a la destrucción), y que resulta no ser más que una copia de la realidad inteligible. La primera forma de realidad, constituida por las Ideas, representaría el verdadero ser, mientras que de la segunda forma de realidad, las realidades materiales o ‘cosas’, hallándose en un constante devenir, nunca podrá decirse de ellas que verdaderamente son. Además, sólo la Idea es susceptible de un verdadero conocimiento o ‘episteme’, mientras que la realidad sensible, las cosas, sólo son susceptibles de opinión o ‘doxa’ [...]” (Fouce, 2001¶2,3).

Por lo que para '**SER**' se le ha de atribuir una significación, o lo que es lo mismo, se ha de interpretar que emite información, de lo contrario no es, no

¹¹ Podemos incluir aquí que 'las cosas' hechas por los seres humanos también emiten información tanto en cuanto son prolongación de aquellos. Por lo que las 'cosas' hechas por la naturaleza también se podrían entender como 'paquetes informativos' que la propia naturaleza emite.

¹² 'Realidad', problema en el que no vamos a profundizar en el presente trabajo.

existe, algo imposible en el que tiene como primera misión 'ser'. Por lo que el SER 'militará' en la producción/emisión de información.

Estas circunstancias hacen que la naturaleza (*entendida como conjunto de todo lo que existe y que está determinado y armonizado en sus propias leyes*), haya buscado estrategias en la creación y emisión de códigos para dar salida/entrada (output/input) a la información que permanentemente producen, ya que, por otra parte, los seres, *per se*, son un haz informativo.

Por lo que, al que podemos llamar "*proceso natural de comunicación*", es común en los seres¹³ y utilizan métodos igualmente 'naturales'¹⁴ con una carga simbólica determinada, desde el 'piar' de un ave hasta la 'vestimenta' en colores o emisión de feromonas en determinados momentos, de animales o plantas.

Ilustración 3

Linneo 1735	Haeckel 1866	Chatton 1937	Copeland 1956	Whittaker 1969	Woese et al 1977	Woese et al 1990	Cavalier-Smith 1998
2 reinos	3 reinos	2 imperios	4 reinos	5 reinos	6 reinos	3 dominios	2 imperios y 6 reinos
(no tratados)	Protista	Prokaryota	Monera	Monera	Eubacteria Archaeobacteria	Bacteria Archaea	Bacteria
Vegetabilia	Plantae	Eukaryota	Protista	Protista	Protista	Eukarya	Protozoa Chromista
Animalia	Animalia		Fungi	Fungi	Fungi		Fungi
			Plantae	Plantae	Plantae		Plantae
			Animalia	Animalia	Animalia		Animalia

Tabla de la clasificación de los seres vivos a lo largo de la historia.

Históricamente, la organización en reinos la realiza Aristóteles (siglo IV a.C.), que diferenció las entidades vivas en dos reinos: animal y vegetal. Más tarde Carlos Linneo (siglo XVIII) añadió a los minerales, colocándolos en un tercer reino: Mineralia. A medida que ha aumentado el conocimiento biológico, se han ido proponiendo diversas maneras de clasificar a los seres vivos, con denominaciones de los conocidos reinos, imperios y dominios.

¹³ Ver ilustración 3.

¹⁴ Se propone que no es posible el artificio en la naturaleza, entendido como algo que está al margen de la misma. No es posible que la naturaleza 'cree' algo 'no natural', cuando se pretende es desde una concepción antropocéntrica, donde hombre rivaliza con el resto de la naturaleza. Es cuando hablamos de objetos 'artificiales', pero no son otra cosa que 'naturaleza' ya que el hombre es también naturaleza.

Detrás de esta actividad informativa de la Naturaleza, parece existir una necesidad fisiológica de supervivencia y/o reacción a un output del medio, cuando esta actividad comunicadora va más allá en aquella intención, en primera lectura, 'natural', estamos ante una 'extensión' de las características de la fisiología, hacia otros campos menos tangibles. Aunque se matiza que la información, primero, y la comunicación después, no es patrimonio sólo de los seres llamados vivos que actualmente se han clasificado en dos imperios y seis reinos reflejados en la Ilustración nº 3; los 'inertes' –las cosas- también emiten información, y se produce la comunicación a la que nos referimos, si existe un receptor que la intérprete de esta manera, como es nuestro caso. Reflejar luz o devolver ondas sonoras son paquetes informativos, como lo pueden ser la radioactividad natural que emiten ciertos cuerpos.

Entendemos así que, lo que podemos calificar de convulsiva y natural necesidad que tiene toda la naturaleza de transmisión de información, busca estrategias, lenguajes, con una carga simbólica más o menos densa, dependiendo de la necesidad a satisfacer que arbitra la complejidad del mensaje y su procedencia, y es aquí donde parece que la especie humana ha destacado sobremanera en comparación con el resto: El origen y la complejidad del mensajero y consecuentemente de su mensaje, exigía una expresión con capacidad de una densidad simbólica comunicacional determinada, y esta necesidad ha sido satisfecha con lo que significa la expresión gráfica como lenguaje simbólico del ser humano, siendo desde los albores de la misma, muestra evidente de ello y diferenciadora del resto de seres vivos y de las cosas inertes. Particularmente –como antes se ha dicho- por el origen/complejidad/necesidad de la pretensión del mensaje: “fossilizar” el output comunicacional, al objeto de trascender no sólo su realidad física, sino también el tiempo/espacio, hacia un más allá, lejano posible o un pretérito –quién sabe-, y dirigiendo dicho mensaje al 'otro', es decir a 'todos', a cuantos más mejor, a los que estuvieron o están virtualmente (espíritus), a los que están

físicamente (coetáneos) y a los que estarán cuando 'yo' ya me haya ido o transformado. Esta dimensión de trascendencia, considerada innata en el ser humano es satisfecha plenamente con la obra gráfica del artista. Se fundamenta esta necesidad de trascendencia presente ya en el ser humano primitivo, en la respuesta que encontramos a la pregunta de: '¿por qué hace lo que hace el ser humano?'; "¿para qué deja una 'marca' en forma de 'Arte', duradera en el tiempo y el espacio y en ocasiones en lugares de casi imposible percepción humana?" No nos surge otra respuesta más coherente que *para satisfacer su propia percepción como ser trascendente*¹⁵, de que su comunicación simbólica llegue más allá que su propia existencia física¹⁶; también podría ser como si se tratara de una forma de legado, 'dejar huella', una simbolización de 'estar presente', si no su cuerpo, sí su obra, su espíritu, es decir, él mismo de manera simbólica, (de ahí que se pueda expresar "el artista es su obra"), 'yo estoy aquí' 'yo sigo estando aquí' 'esta es mi marca'. La evidencia nos viene desde la llamada prehistoria y también de la propia naturaleza.

La necesidad de reproducirse, de procrear, tener una descendencia, cuanto más mejor, de todas las especies vivas, es simbolizada, desde nuestro punto de vista, por la especie humana con lo que se puede llamar la expresión artística '*no efímera*'. No se quiere pasar por alto que esta argumentación se realiza desde nuestra cultura, etnocéntricamente, desde la cultura que se ha recibido, de la que soy-somos; como si se tratara de un gen más de nuestro genoma, la cultura nos influye/domina, pero eso es evidente, y el lector o lectora ya lo sabe, no se puede dejar de ser cultura como no se puede dejar de ser humano-artista.

Así mismo, de entre la obra gráfica, es el grabado –a nuestro entender-, la esencia de su proceso de producción, quien se asemeja de manera asombrosa a los pulsos vitales de fecundación o fertilización existentes en la naturaleza.

¹⁵ Aunque no vamos a profundizar aquí en el concepto 'trascendente' desde la metafísica.

¹⁶ Contradigo así a Max Neef (2002:54), que deja para un futuro contemplar como fundamental la necesidad de trascendencia, por no considerarla universal.

Los detalles de la fecundación son muy diversos en las diferentes especies; no obstante, existen aspectos muy parecidos en todas ellas, como son la existencia de un evento masculino que viaja al encuentro del femenino en un contexto 'protegido' donde se producirá la fertilización que provocará la aparición del embrión y su posterior desarrollo.

Sin realizar un alarde de imaginación¹⁷, compararíamos el caso humano de reproducción con el del grabado: cuyo evento masculino, la gubia guiada por artística mano, germina al óvulo –material que se convertirá en matriz reproductora- y que tras dicho encuentro se construye un mapa genético, toda vez organizada convenientemente dicha información, (papel y tinta incluida), se dará a luz, tras haber pasado por el tórulo (útero), a los diferentes grabados, 'hijos' de una misma matriz, por lo tanto 'hermanos', pero no clónicos.

En resumen, más allá de la excelencia estética de la obra, entendemos que el procedimiento del grabado supone un ritual (que puede ser entendido como rito de paso desde la antropología)¹⁸ pleno de emociones, semejante a las pulsiones vitales de la reproducción humana, prestándole a la obra este carácter simbólico, que unido a la cualidad de satisfactor de la necesidad de la especie humana de comunicación y de trascendencia, enfatiza a la par que su identidad, el vínculo del artista consigo mismo, con sus congéneres y el resto de la naturaleza. Quizá de ahí provenga la enorme seducción del grabado.

Es prácticamente imposible que un hijo, una estampa, sea despreciada absolutamente por sus artísticos 'progenitores', cuando éstos la pasean por la calle, la muestran o exhiben al 'mundo', independientemente de la estética o dificultad técnica o de composición que presente. Alguna cualidad tendrá; y si

¹⁷ Imaginación quizá contaminada por el psicoanálisis y que esperamos sea excusada.

¹⁸ Desde la antropología social lo entendemos como un rito de paso, concepto etnológico del francés Arnold van Gennep, 2008: Acontecimientos en los que los iniciados experimentan, afrontan y expresan fuertes emociones, señalando cambios en la vida de las personas y las culturas. Sus momentos coinciden con cambios fisiológicos, como el nacimiento y la muerte, o culturales, como el matrimonio. Un ritual semejante al de la 'maternidad', en el que tras un período elaborado de gestación se alumbró a la obra, tras recorrer el túnel del tórulo.

desde 'fuera' no se observa ninguna, se trata de un problema del observador/intérprete, y no de la obra, que trae consigo inexorablemente, un proceso de fertilización, gestación y alumbramiento, que ya de por sí tiene un valor simbólico, y consecuentemente convendría que fuese reconocido por el intérprete, si no quiere desvelarse éste como un 'ciego' emocional cualquiera, de aquellos que desgraciadamente –a nuestro entender- militan en la 'perfección perfecta', exclusión del 'otro' y el chauvinismo elitista, actitud generalizada de los habitantes del valle recorrido por el agua de la fuente de *Narciso*.

Finalmente hay otra cuestión que no se quiere pasar por alto en lo que se refiere al grabado y sus características de producción, que entendemos también tienen que ver con la seducción que produce a todo aquel que se acerca a este arte, me refiero a la similitud que tiene su elaboración con los dos principios que menciona Frazer (1981:34) y que toda magia contempla, el principio de la semejanza (lo semejante por lo semejante), y el principio que podríamos denominar *de la impregnación por contacto*, ambos principios, en los que nos detendremos en el punto "I-7.2.1.1 El Arte como instrumento de dominación mágica", están presentes de manera decisiva en el proceso de reproducción de la obra gráfica original múltiple, esta presencia reviste, a nuestro entender, al procedimiento del grabado de unas características ceremoniales que recuerdan, así mismo, a los ritos de paso ya mencionados.

De manera que podemos decir que estamos frente a una propuesta de creación artística, como es el grabado, que reúne una serie de ingredientes que conectan con la propia esencia del ser humano, con la naturaleza, con la magia y con la cultura de manera directa.

BLOQUE-I



ANTROPOLOGÍA DEL ARTE

Y

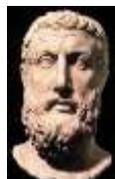
DE LA OBRA GRÁFICA

I PARTE

UNA INTERPRETACIÓN ANTROPOLÓGICA



DEL ARTE



*“Naturaleza se regocija en Naturaleza,
Naturaleza vence a Naturaleza,
Naturaleza contiene a Naturaleza”*
Parménides de Elea (540-470 a.C.)

INTRODUCCIÓN A LA 1ª PARTE

Se pretende aportar una fundamentación teórica, desde la Antropología Social y Cultural, para la aproximación a una propuesta metodológica interpretativa de la actividad artística.

Nuestra doble condición de antropólogo social y militante artístico nos lleva a formular esa propuesta, que lejos de quedarse en lo puramente teórico tiene una dimensión eminentemente práctica. Se trata de saber para intervenir en consecuencia.

En esta primera parte de la investigación se ha estudiado –*aunque aquí sólo se expresen someramente*– conceptos y propuestas que desde diferentes disciplinas se han ocupado del estudio y clasificación de la actividad artística. Y es nuestro deseo aportar otra visión que estimamos que cabe.

En otro sentido, expresar que la intención última de la Antropología es responder al '**POR QUÉ**' de los acontecimientos, e interpretar un hecho es siempre responder a esa pregunta.

Aquella intención última –la interpretativa– no excluye a la disciplina de su vertiente práctica, sino que la consolida. Intervenir conociendo los '*porqués*' del objeto, es algo no tan usual como debería. Luego en el caso de la actividad artística, actividad de la especie humana por excelencia, pasa obligatoriamente por responder o intentar responder a la pregunta de *¿el porqué del Arte?* Pregunta a la se cree dar respuesta a lo largo esta Parte I del presente trabajo.

Hay que señalar que siendo una actividad humana por excelencia, como antes hemos dicho, la práctica artística responde, como no podía ser de otra manera, a unas necesidades determinadas que van a dotar a dicha actividad artística en sí de una dimensión de recurso, sin la cual sería imposible el surgimiento de la obra o producto. Con la consideración del hecho artístico, al margen de explicaciones cartesianas o razonablemente científicas, la actividad artística

puede responder a cuestionamientos que van más allá de la racionalidad de la lógica.

Además, dependiendo de que estas necesidades a la que el recurso artístico satisface, sean o no permanentes en la especie humana, pueden determinar que las funciones de una actividad artística lo sean o no.

En resumen, a lo largo de esta Parte I de la presente investigación, se pretende tanto recoger el planteamiento de interrogantes vertidos sobre el tema, como la exposición de respuestas a dichas cuestiones, siempre bajo la subjetiva mirada y particular punto de vista antropológico.



UNA PROPUESTA QUE EXCLUYE AL UNIVERSO CULTURAL

I-1.1 Interpretación occidental de la obra de Arte.

El Arte es básico para comprender la historia y la prehistoria, está hecho por la especie humana y para sus miembros. Desde hace más de 30.000 años se tiene constancia de ello.

Ilustración 4



Negativos de varias manos confeccionados con pintura roja, en la cueva de El Castillo, en Cantabria. Tienen al menos 37.300 años. PEDRO SAURA

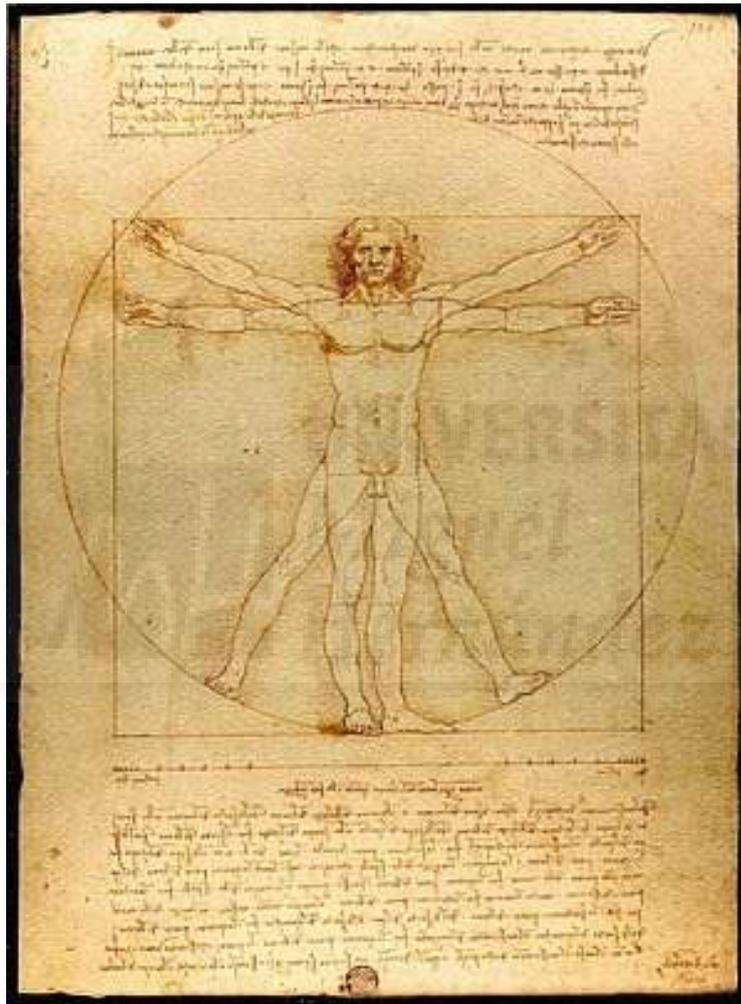
*“Recientes estudios, por confirmar, ponen en duda que los más antiguos vestigios de Arte correspondan a nuestra especie de ‘Homo Sapiens’, sino a la de los Neandertales. ‘Según los científicos, el disco rojo situado en el conocido como Techo de las Manos de la cueva de El Castillo, en Puente Viesgo. [...]. También se encontró la silueta de una mano de hace 37.300 años. En Tito Bustillo, en la ciudad asturiana de Ribadesella, señalaron que hay dos figuras antropomorfas de entre 29.600 y 35.500 años. Y en la cueva de Altamira, donde está la denominada ‘Capilla Sixtina’ del Paleolítico, explican que el dibujo de un caballo rojo data de hace más de 22.000 años, mientras que un triángulo rojo tiene más de 35.600. Las fechas en las que, según el nuevo hallazgo, se dibujaron estas pinturas coinciden con la primera migración conocida de los humanos modernos (los homo sapiens) a Europa desde África. Pero hace 40.000 años, sus primos los neandertales todavía vivían en lo que hoy es España’ [...].”*¹⁹

¹⁹ Artículo de internet : *El misterio de las pinturas rupestres más antiguas del mundo*. Redacción: BBC Mundo en <http://cienciaylocura.net/category/antropologia/> último acceso el 8 de agosto 2014.

El hecho artístico adquiere una serie de características en el momento en que intervienen de manera explícita dos elementos claves: el artista y la estética.

El artista. Considerado como el elemento creador de la obra artística. Su verdadero artífice. Individualista y singular, imaginativo y sorprendente, son algunas de las particularidades que se le atribuyen.

Ilustración 5



El hombre de Vitruvio, de da Vinci, 1487

Es el caso de la ilustración 5, El hombre de Vitruvio, de Leonardo da Vinci, 1487, dibujo. Renacimiento (34,4 cm x 25,5 cm) Galería de la Academia de Venecia, Italia. Dibujo acompañado de notas anatómicas. Es un estudio muy completo sobre las proporciones de la figura humana. Está basado en los apuntes de Vitruvio, arquitecto de la Antigua Roma.

La estética. Entendida como una tendencia hacia la perfección, hacia la belleza que no tiene que radicar en la forma sino en su significado, y esta 'estética' se

produce a causa de la creación artística. Impresión llamativa de su 'estar presente'. La historia del Arte se vale de la erudición, datos y otros elementos que tiene la historia para observarla objetivamente en el tiempo.

Gustavo Bueno (2010) expresa que Alexander Gottlieb Baumgarten (1750) cuando crea la palabra 'estética', a finales del siglo XVIII, quería decir *sensación apotética*²⁰ porque solamente consideraba obras de Arte aquellas que son susceptibles de ser captadas por el oído y la vista. A la *estética* Baumgarten la llamó una (gnoseología) teoría del conocimiento inferior y la contrapuso a una gnoseología superior, que tendría que ver con lo que Kant llamó después la estética y la lógica. Resultaría que la estética inferior, o sea la tecnología, sería indisoluble de la estética superior, sería imposible captar una obra de Arte sin estar en función de una *nematología*²¹ que alguien conozca o improvise o construya sobre ella.

J. A. Rodríguez Tous refiriéndose a la propuesta de *Aesthetica* de Baumgarten (1750), dice que:

*"La nueva disciplina nace, por tanto, determinada por un principio fundacional ambiguo: por una parte, reclama su autonomía respecto a la lógica, por otra, esta autonomía se presenta como subordinada a, o dependiente de aquella. La Estética, en fin, como ciencia de lo 'bello', surge precisamente cuando la misma idea de belleza como **consonancia cum claritate**, propia de la doctrina **classique**, ha entrado en crisis definitiva. Es más: cuando la misma consideración de la belleza como una idea es sometida a revisión"* (Rodríguez Tous, 2002:62, nota 40).

En 1633, Winckelmann escribió la primera historia del Arte, donde nos propone mirar el Arte como objeto. Hegel (1770-1831) define al hombre como un ser pensante. Su razón lo capacita para reconocer sus propias potencialidades y las de su mundo. Y que ve el Arte como una transcripción del espíritu del hombre,

²⁰ *Apotético* designa la posición fenomenológica (*locus apparens*) característica de los objetos que percibimos en nuestro «mundo entorno» (*Diccionario de Filosofía*. En <http://www.filosofia.org/filomat/df183.htm> Accedido el 10 de enero del 2012.

²¹ *Filosofía*: Las *nematologías* son doctrinas que se caracterizan por organizar las nebulosas ideológicas, entendidas éstas como contenidos ideológicos muy poco sistematizados.

convirtiéndose en argumentación de la vida del hombre. A partir de estos dos enfoques, la modernidad ha creado una visión con dos posturas diferentes: Culturalista y Formalista. La Culturalista observa en el Arte un elemento que emana del artista y de su entorno. La postura Formalista mira el objeto como un elemento corporal en sí mismo. Por este motivo se dirige hacia él como una obra que tiene un nacimiento, crecimiento y madurez en último término. Por otro lado desde la escuela analista alemana, Wölfling observa dos elementos opuestos que denomina barroco y clásico, como consecuencia de una reflexión atemporal sobre las obras de Arte, proponiendo una disyuntiva exclusiva entre 'lo barroco' y 'lo clásico'; para distinguirlos parte del tratamiento de 'la línea' que se da en las obras, como identificadora de dichos estilos.

Desde los años 50 se tiene en cuenta a la sociedad y el momento para el análisis de la historia del Arte. Siendo objeto de análisis el parámetro y la condición del hombre; y el artista su protagonista.

I-1.1.1 Corrientes de análisis interpretativos de la obra de Arte.

De todo lo expuesto en el apartado anterior, emanan diferentes corrientes de análisis, que consideran importante conocer **las** fuentes documentales de la época, los monumentos, la literatura, los grabados, etc.

I-1.1.1.1 Histórico crítico.

Influido por Kant y Hegel, el criticismo y el historicismo respectivamente. Del criticismo adopta el análisis crítico de los hechos. Del historicismo el análisis formal, recensión cronológica de escuelas, obras, autores, etc. Representantes: Pérez Sánchez, Diego Angulo (Escuela de Burckhardt).

Ilustración 6



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Título : Né pour la peine : l'Homme de Village. Éditeur : chez Basset (A Paris 1789)

Format : 1 est.: eau-forte, col. ; 30,5 x 19,5 cm (élt d'impr.)

La ilustración 6 trata de la reproducción de un grabado, cuyo título es “*Né pour la peine*”, que aparece en la parte superior de la estampa, traducido al castellano significa “*nacido para la pena*”, es lo suficientemente explícito en un año, 1789, donde la Revolución francesa toma todo el protagonismo, la estampa se acompaña de unos versos : “*Todos los días en medio del campo / haga calor o haga frío / se ve al pobre campesino / trabajar todo el año / para amasar con su trabajo / con qué pagar al recaudador*”.

I-1.1.1.2 Positivista.

Hipólito Taine, en su *Filosofía del Arte*, reconoce sólo el modo de presentar los objetos propios del mundo físico. La obra de Arte descansa sobre razón experiencia y determinada por el espíritu y costumbres. Clasifica obras según el “*método científico*”. Participa del historicismo, supera a Winckelman en la idea de apogeo y decadencia de los estilos. Trata de teorizar sobre el Arte.

I-1.1.1.3 Formalista.

Wöfflin no tiene en cuenta el contexto para definir la evolución de los estilos (génesis, evolución y decadencia). Se entiende que existe una lógica interna y principios inmanentes por lo que sólo preocupa los valores formales. La historia del Arte se observa como la constancia en la alternancia de lo clásico a lo barroco, en una sucesión de estilos irreversibles con esplendor y decadencia.

I-1.1.1.4 Iconológico.

Lo que interesa es el significado de la obra y no su clasificación de la obra. Se procura concretar contenido y forma con los supuestos de los que el artista parte. Analiza la forma (encarnada en la materia), la idea (el asunto) y el contenido (significado).

Ilustración 7



DEESIS Tríptico de Harbaville. Siglo X. Marfil. Museo del Louvre (Paris-Francia).

“Dotado con dos puertas, cuenta con una decoración en registros separando las escenas con franjas geométricas. En la parte superior encontramos una Deesis en un altorrelieve y en el registro inferior aparecen apóstoles y mártires en las puertas. La escultura no alcanzara nunca la grandeza que había tenido en Roma y ni siquiera recurre al bulto redondo. Probablemente la iconoclastia influyo en ello, lo cierto es que suelen refugiarse en relieves de pequeño tamaño con organizaciones parecidas a las de la cultura pagana. En este tríptico el conjunto principal es una Deesis que será un tema constante en el Arte occidental de todos los tiempos”(Ruiz, Laura, 2013:18).

Esta corriente Iconológica establece tres fases:

- a) Descripción pre-iconográfica: estilo y tema.
 - b) Análisis iconográfico: asunto, imágenes, alegrías e histerias.
 - c) Interpretación iconológica: significado intrínseco y valores simbólicos.
- Siguen este método Gombrich , Wittkower y Santiago Sebastián.

I-1.1.1.5 Sociológico.

“Hauser establece la relación entre Arte, literatura y música con el contexto socioeconómico. Concede gran importancia a las condiciones materiales. Considera al Arte como un vehículo de propaganda del grupo social o partido dominante. El cambio de estilo no depende de la lógica interna, sino de las condiciones sociológicas, existiendo periodos intermedios (manierismo). La obra de Arte se condiciona de tres maneras: sociología, psicología e historia de estilo” (Delgado, 2009: 1.2.2.1.5).

Ilustración 8



11S. N.Y. Aguafuerte 30x24cm Rita Martorell (2001)

En confrontación con lo anteriormente expuesto, estamos en pleno acuerdo con lo que dice Paulo Herkenhoff:

“la creación de un Arte significativo ya no es monopolio de una nación o de un país (...), el Arte no es propiedad de ningún centro, lugar, gente, clase, género, grupo étnico, noción de la historia, estilo, gusto, estado, lo occidental, una longitud, una latitud; una nueva era de articulación de las diferencias debe ahora suplantar a la euro-céntrica historia del Arte. Pero el fin de la historia fue anunciado antes de que los movimientos y los artistas excluidos de la historia del Arte –muchos de ellos simplemente a causa de su origen geográfico- fueran incluidos en esta historia el Arte” (Herkenhoff, 2011:22).

Efectivamente, el poder del observador, del analista, la subjetividad de la que hace gala, le atribuye a la obra en sí, aquello que él pretende, sin ser necesariamente consciente de ello, ni ha de mediar intención. Las corrientes analistas hablan de mensajes obvios, cuando no tiene que ser así necesariamente.

La obra de Arte no tiene que estar sujeta a corriente alguna, es per se, tiene vida propia, y puede ser interpretada según cada espectador y según el momento de cada observador.



MIRANDO AL ARTE EN GENERAL Y A LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA EN PARTICULAR.

I-2.1 Miradas estéticas, históricas, filosóficas y antropológicas del Arte.

Según H. Gombrich, *"No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas"*, refiriéndose al total de las manifestaciones artísticas de la especie humana desde su aparición hasta la actualidad -apréciese el manejo de la valoración en su discurso: *"ningún mal"*, denotándose a nuestro entender su apelación inconsciente al perdón del crítico, cuando dice: *"No hay ningún mal en llamar Arte a todas estas actividades mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advertamos que el Arte, escrita la palabra con una A mayúscula, no existe"* (Gombrich, 1982:13).

De entrada, se pueden distinguir dos aspectos que hoy continúan en debate: por un lado, la dificultad de expresar una definición universal sobre qué es el Arte, Gombrich, (1982:13) lo explica como un absoluto, como puede ser 'la bondad', que tampoco existe en sí, aunque hayan bondadosos y obras de bondad. De ahí que la negación de la existencia del absoluto no impida al hombre que su práctica se haga presente, cómo en el caso que nos ocupa, en las obras de arte. Y por otro lado, el aspecto que plantea es la versatilidad que la actividad artística puede producir.

En cada tiempo y espacio, en cada contexto histórico y en cada cultura, las expresiones o manifestaciones artísticas vienen siendo casi tan numerosas y versátiles como lo son las personas, integrantes de la especie humana. Se podría decir que detrás de cada persona hay un o una artista, cuanto menos en potencia, un ser capaz de producir 'obras' que provoquen en el otro una experiencia estética.

Lo mismo que ocurre con la producción artística, como no podía ser de otra forma, el concepto sobre lo que es Arte también varía, según el tiempo y el espacio, como dice Méndez:

“en toda sociedad la producción de un pensamiento sobre el Arte y la estética es deudora de su historia [...] la distinción entre lo que es Arte y lo que no lo es, posee en las sociedades occidentales su propia genealogía y ésta se remonta a los filósofos de la antigüedad clásica griega y romana” (1995: 23).

Así pues, nada tiene que ver la concepción de lo que hoy se puede considerar Arte con lo que se apreciaba como tal en la Edad Media o en el Renacimiento. Diferencia de concepto que va mucho más allá de los avances tecnológicos y/o de una presunta evolución de la especie humana. Más allá del dominio de la técnica artística o la adquisición de conocimientos científicos. Por lo tanto, como dice Deleuze, la obra de Arte se trata como:

“un bloque de sensaciones, es decir un conjunto de perceptos y de afectos” “[...] Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, por el hombre tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de Arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí” (1993: 164-165).

La producción así emancipada adquiere vida propia. Aparte de la filosofía, el Arte, dice M. I. Hernández Llosas:

“Se puede estudiar [...] desde distintas perspectivas: La perspectiva de las Artes Plásticas enfoca su análisis desde la valoración estética del objeto, analiza las técnicas aplicadas para su realización, estudia las formas y características de los diseños. La perspectiva de la Historia del Arte indaga, fundamentalmente, las formas de desarrollo de las manifestaciones plásticas a través del tiempo, tomando en cuenta no solo las técnicas aplicadas para obtener distintos productos, sino también las variaciones en la construcción y valoración estética ocurridas a lo largo de los siglos” (2002:6).

En ambos enfoques, en general, prevalecen conceptos teóricos y estéticos abordados desde la perspectiva occidental. En cambio, el enfoque desde la Antropología es diferente de los anteriores. Dentro de esta ciencia, la perspectiva occidental se desdibuja, tomando énfasis el análisis de las distintas

manifestaciones culturales que dan origen a las creaciones artísticas, intentando caracterizar la valorización estética que cada una de ellas, según las distintas nociones de belleza vigentes en cada contexto social.

Al contrario del concepto de Arte, que no es universal, la universalidad de la producción artística es evidente, es una constante y un continuum en la especie humana, ya que *“el Arte aparece en todas las culturas de las que tenemos conocimiento. Por ello, una concepción que no demuestre ser válida para entender las Artes de otras culturas distintas de la nuestra, no será válida”* (Mills, 1971:76), aunque no posean concepto del Arte tal como se maneja en occidente, sí existe un concepto de lo bello y lo feo particular, un concepto de estética aunque, como dice Méndez: *“se sabe que lo que una determinada sociedad categoriza como ‘lo bello’ otra puede hacerlo como ‘lo feo’ y, en consecuencia, las reacciones del sujeto ante el objeto serán diferentes en cada contexto. En todas las sociedades se clasifica, pero también se valora”* (Méndez, 1995:39).

Esta práctica artística se produce siempre, como no podía ser de otra manera, en un contexto, como afirma R. Sieber: *“su contexto estético o de presentación, que incluye la forma, la habilidad y el estilo; y su contexto de significación, que incluye el sujeto y sus asociaciones simbólicas”* (Sieber, 1971: 207), este elemento –el contexto– se valora de desigual manera, pero no siempre como determinante de la interpretación del objeto porque los objetos no se crean habitualmente para ser interpelados desde otras culturas. Las circunstancias que rodean y acompañan a la producción artística y que también las determina, son aspectos que hemos de tener presente para conocer el momento de la creación de determinado producto, valorar la intención del artista, etc. Pues, el contexto del que observa, puede a su vez determinar dicha mirada. En relación con el contexto se quiere proponer lo que Pierre Bourdieu denomina: *“campo artístico”*, como concepto fundamental para nuestra interpretación y para recordar que:

“el verdadero objeto de una ciencia social no es el individuo, el «autor», incluso si un campo no puede construirse sino a partir de individuos, ya que la información necesaria para el análisis estadístico está generalmente ligada a individuos o

instituciones singulares. Es el campo lo que debe estar en el centro de las operaciones de investigación, esto no implica de ninguna manera que los individuos sean puras «ilusiones», que no existan. Pero la ciencia los construye como agentes, y no como individuos biológicos, actores o sujetos; estos agentes se constituyen socialmente como activos y actuantes en el campo por el hecho de que poseen las cualidades necesarias para ser eficientes en él, para producir efectos en él. E incluso a partir del conocimiento del campo en el que están insertos se puede aprehender mejor aquello que hace a su singularidad, su originalidad, su punto de vista como posición (dentro de un campo), a partir de la cual se instituye su visión particular del mundo, y del campo mismo...” (Bourdieu, 1993:11).

Esta conceptualización se podría asemejar a lo que podemos llamar cultura de grupo. Un campo entendido como un sistema de relaciones más que como sistema de interacción, y dicho campo se encuentra dentro de una sociedad que comparte con otros campos y participa de una cultura determinada, dentro de un sistema más amplio, tal y como nos dice López:

“Un campo puede definirse como una trama o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Esas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, agentes o instituciones, por su situación (situs) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital), cuya disposición comanda el acceso a los beneficios específicos que están en juego en el campo, y, al mismo tiempo, por sus relaciones objetivas con las otras posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.)” (López, 2006).

No obstante este concepto de campo no excluye de la influencia cultural del resto de la sociedad sobre los agentes pertenecientes a dicho ámbito, en particular de los valores.

Así pues, hemos de tener presente que tradicionalmente a las sociedades ágrafas y no occidentales se les ha negado el valor del artista individual, como si se trataran de ‘marcas’ de ‘mercadillo’, por nuestra mono-visión mercantilista, etno- y androcéntrica. Y siendo conscientes de estos condicionamientos debemos evitarlos, para poder valorar el Arte de las sociedades no occidentales, o no valoradas. Tal y como dice Alcina:

“el concepto de Arte primitivo nace –como el de pueblo primitivo– desde una perspectiva evolucionista, como una situación jerárquica en la que el Arte occidental ocuparía la cima de esa supuesta evolución, mientras las Artes

primitivas, o las Artes de los primitivos representarían estadios anteriores en el tiempo y en el grado evolutivo. Desde ese punto de vista, el concepto de Arte primitivo viene a reforzar el sentido etnocéntrico del Arte occidental al señalar lo otro, lo que no es occidental, y valorarlo dentro de un esquema evolucionista relativamente simplista [...] el concepto de 'primitivo' o de Arte primitivo era ambiguo [...] esa ambigüedad [...] debe ser corregida cuando intentamos una aproximación al fenómeno de Arte en el hombre con un sentido universal" (2004:22).

I-2.1.1. Esquema occidental de la obra de Arte.

De manera que el esquema occidental viene defendiendo que la obra de Arte sea considerada como tal cuando se observe como única, permanente, hecha por una persona que posea firma y/o marca.

El mensaje de la obra tendrá que responder a ciertas preguntas antes de poder acercarse a la consideración de obra de Arte: ¿esto se ha dicho antes? ¿Se podrá repetir? ¿Cuánto tiempo durará? ¿Quién lo dice? ¿Tiene prestigio? ¿Lo podrá adquirir?

De ahí la obsesión en la búsqueda de lo irrepetible, por los soportes duraderos y el etiquetaje de la autoría, como elementos necesarios, desde este esquema, para la consideración o no de obra de Arte.

Lo que hay detrás es, lógicamente, un cuerpo de valores de la cultura dominante, de la élite instalada en el poder, de la que el mundo del Arte tampoco puede escapar, cuando lo intenta y destaca por su aceptación y acierto, rápidamente es asimilado. De manera que el esquema occidental de la definición de obra de Arte se basa en cuatro conceptos que se imponen: el Arte, el no Arte, la cultura y la no cultura.

I-2.1.1.1 El Arte: obras originales que interesan a conocedores, museos, etc. (a los grupos de poder, la élite, el denominado "establishment" voz inglesa que no me resisto a traducirlo al román paladino: "los que mandan").

I-2.1.1.2 El no Arte: los artículos fabricados en serie. Y esta condición, hace que la obra gráfica original la sitúen en repetidas ocasiones en un territorio frontera, debido a que la cualidad de reproducción que posee, partiendo de un molde o matriz al igual que la fabricación de productos en serie, le ha supuesto a la Obra Gráfica no pocos quebraderos de cabeza para reivindicar su originalidad; su derecho a ser considerada como obra de Arte, asunto que en la II Parte del presente trabajo tratamos.

I-2.1.1.3 La cultura: entendida como las producciones colectivas materiales²². En torno a este concepto de cultura, hemos de señalar que La Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales (Mondiacult), realizada en 1982 en México, arrojó una de las definiciones que estableció un vínculo irrevocable entre cultura y desarrollo, adoptada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) donde se expresa: *“La cultura (...) puede considerarse (...) como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las Artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales inherentes al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias”*(Othón Téllez, 1982:1).

Y desde la Antropología social insistir, como claramente expresa Fernández de Rota *“No ha habido nunca culturas vírgenes, primordiales y auténticas, ni pueblos sin historia, ni tradiciones no inventadas o popularmente incontaminadas de los juegos del poder”* (Fernández de Rota, 2009:11).

I-2.1.1.4 La no cultura: identificadas como falsificaciones, es decir, aquellas producciones estéticas que intentan mentir al público sobre cualquiera de los conceptos aquí tratados, engañando sobre los materiales, autoría o cultura/historia de su procedencia, atentando contra la autenticidad como valor

²² Ver en la pág. 70 aclaraciones de este concepto.

intrínseco de la obra de Arte. Valor que se extiende más allá del territorio del campo artístico. Este territorio de las falsificaciones está ubicado sobre arenas movedizas, si se permite la expresión. Las obras de Arte son en sí mismas una representación, las falsificaciones son igualmente una representación, la comparación entre ambas podrá hacer dudar en algunas ocasiones a un experto, y en multitud de ellas al neófito. La alarma de las falsificaciones hay que encontrarla en algo que está fuera, desde nuestro punto de vista, del valor estético de la propia obra o producto artístico, según se quiera definir. La alarma tiene su origen en el valor económico del objeto, en el atentado económico que puede suponer para alguien una producción falsificada, que podrá ir acompañada o no del prestigio, valor parejo en nuestra cultura a lo económico de manera inexorable. De cualquiera de las maneras, es este concepto el que más claramente desenmascara el verdadero interés de la conceptualización de lo que es una obra de Arte, sobre la que no se considera como tal. Nada que ver con su morfología, nada que ver con la provocación de una experiencia estética en el observador, solo tiene que ver con el valor económico que se le atribuye.

El concepto de Arte es pues un constructo social, es parte de una realidad social, en este caso, de Occidente, construida y cambiante, tanto en el espacio como en el tiempo. Y será el 'establishment' quien decida qué es y qué no es obra de Arte.

I-2.1.2 Arte versus Utilidad

Otro de los aspectos tradicionalmente tratados para la definición del Arte ha sido su valor de uso. Se ha teorizado sobre la utilidad del producto artístico, como algo que podrá determinar su catalogación –una obsesión científicista occidental- concepto contaminado por el precepto de que lo artístico está fuera del mundo práctico-tecnológico, pertenece al mundo de la estética, de lo que no

sirve si no es para admirarlo. Y desde ahí, se debate y estudia desde los historiadores de Arte como G. Kubler:

“La separación académica del siglo XVII entre las Artes bellas y útiles pasó de moda [...] A partir aproximadamente de 1880 se calificó de burguesa la concepción de bellas Artes. Después de 1900 se consideró que las Artes folklóricas, los estilos provinciales y las Artesanías rústicas merecían igual rango que los estilos cortesanos y las escuelas metropolitanas gracias a una evaluación democrática de acuerdo con el pensamiento político del siglo XX. Desde otra línea de ataque, el término bellas Artes se desechó hacia 1920 por los exponentes del diseño industrial, que pregonaban la necesidad universal del buen diseño y que se oponían a un doble criterio de juicio para obras de Arte y objetos útiles [...] La cuestión principal es que las obras de Arte no son herramientas, aunque muchas herramientas puedan compartir cualidades de buen diseño con las obras de Arte” (1988:24).

También se analiza, este diálogo entre contrarios ‘útil/inútil’, desde la Antropología cultural norteamericana, en relación a las culturas primitivas, así pues, Herskovits, afirma que: *“hay muy poco Arte... que no esté asociado con algún objeto que tenga utilidad”* (1964:416). Aunque desde nuestro punto de vista, afirmaciones como esta vienen a deteriorar la categoría artística de las culturas mal llamadas primitivas si se hace una lectura literal del texto y no contribuye a dar la respuesta que merece y que lleva implícita la aceptación de la interrogante hecha -no tiene porqué ser de una utilidad material, puede ser estética, recreativa,...- y es que hay preguntas a las que si se contestan explícitamente, se están aceptando a priori una serie de prejuicios con los que quizá no estemos de acuerdo.

Observamos el Arte como un campo diferente al campo de pertenencia de la economía. Lo que no quiere decir que el objeto artístico, la obra de Arte, no pueda tener una función productiva, más allá de la simbolización que representa. Nuestra mirada sobre el mundo artístico/estético, que habita, se mueve o debería moverse, en una dimensión diferente al de la productividad económica, dimensión a la que se refiere el concepto de utilidad, si bien, se insiste, el objeto en sí pueda tener una dimensión de utilidad productiva, esto

por sí solo no debe desproverla de su catalogación como obra de Arte, si cabe, con un valor añadido, el valor de uso económico.

En esta dirección, cierta antropología española se acerca a lo argumentado en el párrafo anterior, cuando Alcina Franch afirma que:

“si consideramos que todos los objetos –sean artísticos o no- son útiles, en la medida en que son necesarios, de alguna manera, para cumplir un fin en la cultura de que se trate, habremos dado un paso importante para aclarar la cuestión; en efecto, también las obras bellas, o las obras de Arte, son útiles, ya que responden a la necesidad de belleza que toda sociedad e incluso todo individuo presenta [...] si las obras de Arte y las demás, incluidas las herramientas, son obras útiles, la oposición obra de Arte versus obra útil no tiene sentido” (2004:16).

Este sin sentido, al que se refiere Alcina Franch, a la búsqueda del discernimiento de una utilidad o no del Arte o si se le puede considerar o no Arte aquello que se usa, económicamente hablando, nos ha llevado a, en nuestra opinión, una pérdida de tiempo y energía en razonamientos como el que en este momento estamos haciendo y la que sigue aportada por A. K. Coomaraswamy:

“Todas las tradiciones han visto en el Maestro Artesano del Universo el ejemplo del artista o ‘hacedor por Arte’ humano, y a nosotros se nos ha dicho ‘sed perfectos, como vuestro Padre en el cielo es perfecto’. El que los shakers fueran doctrinalmente perfeccionistas, es la explicación final de la perfección de la Artesanía shaker; o, como nosotros podríamos haber dicho, de su ‘belleza’. Decimos ‘belleza’, a pesar del hecho de que los shakers²³ desdeñaban la palabra en sus aplicaciones mundanales y fastuosas, pues es una cuestión evidente que quienes mandaron que aquellas ‘guarniciones, molduras, y cornisas, que son meramente para la fantasía, no pueden ser hechas por creyentes’ eran consistentemente mejores carpinteros que los que se encuentran en el mundo de los increyentes. A la luz de la teoría medieval nosotros no podemos sorprendernos de esto; pues en la perfección, el orden y la iluminación, que se hicieron la prueba de la vida buena, nosotros reconocemos precisamente esas

²³ Los ‘shaker’ son unos conocidos artesanos de la madera en el mundo anglosajón. Originarios de Manchester, en torno mediados del siglo XVIII. Vinculados al fundamentalismo religioso de la época emigraron a América tras la incompreensión y persecución en Inglaterra; sus principios religiosos son básicamente el celibato, la vida comunal y confesión del pecado. Vida de trabajo y austeridad. Su mobiliario y Artesanía en madera son muy apreciadas, por su simplicidad, eficacia y perfección

cualidades [...] que son para Santo Tomás de Aquino los “requisitos de la belleza” en las cosas hechas por Arte. “El resultado fue la elevación de carpinteros anteriormente desprovistos de inspiración y completamente provincianos a la posición de Artesanos finos, movidos por tradiciones venerables y por un sentido del gremio...La peculiar correspondencia entre la cultura shaker y la Artesanía shaker debe verse como el resultado de la penetración del espíritu en toda la actividad secular” (1999:272-273).

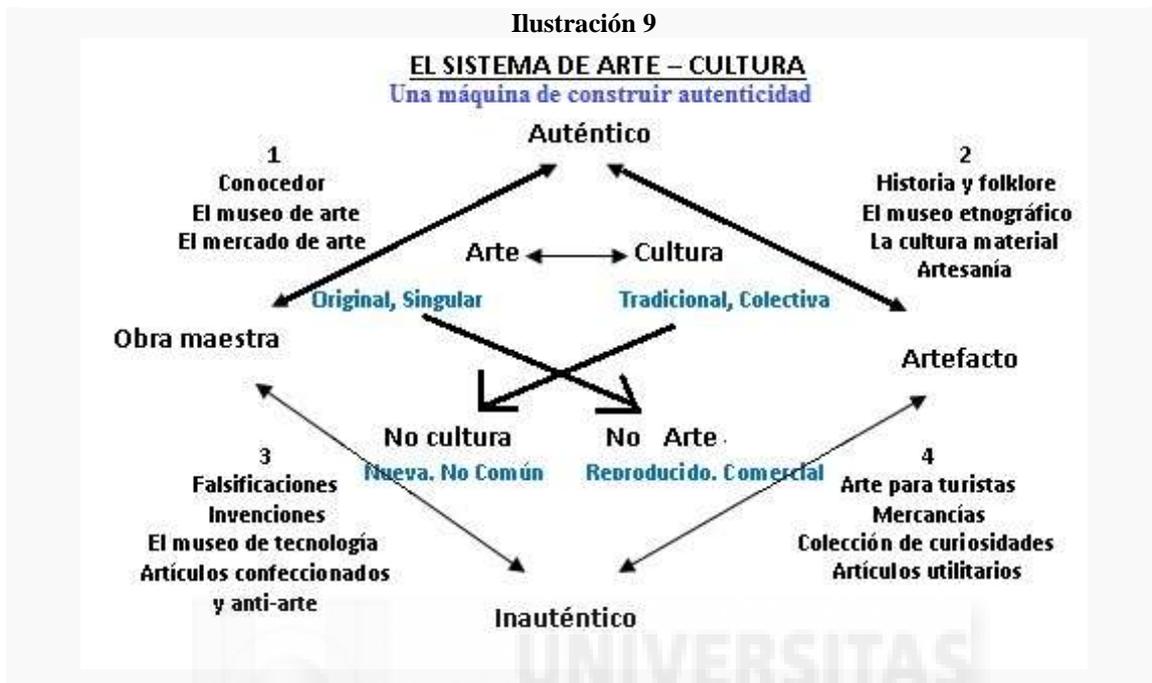
Parece que hemos olvidado la importancia que tiene el soporte en la comunicación estética, y es ahí donde puede radicar todo este debate, por un lado, y por otro, la interpretación del teórico receptor de dicho mensaje.

El soporte es parte de la comunicación, tanto o más que, si se nos permite, su morfología, contenido y continente son uno. Inseparables. Viajeros en el tiempo y en el espacio, es parte imprescindible de la obra de Arte.

La cuestión es si un solo objeto puede estar o ser interpretado o no como perteneciente a dos campos diferentes, al artístico y al económico. O sólo a uno de ellos. En la pregunta está la respuesta, y esta depende de la interpretación del receptor de la comunicación emitida en forma de objeto. Ese ‘libre’ albedrío interpretativo del receptor será gestionado por su –momento- actitud ‘frente a’, y estará determinada por su capacidad/cualidad/formación interpretativa en lo que a comunicación se refiere y, por supuesto, por su cultura –en el sentido antropológico del término-. Esta pregunta, sobre si puede considerarse Arte a algún producto que tenga una utilidad más allá que su contemplación o que tengan una significación fundamentalmente de aderezo, se puede contestar desde la Antropología de la siguiente manera: Sí, si es estético y sí, los Artesanos hacen Arte cuando aderezan sus obras. Por otro lado Thomas Glick (2000) desarrolla lo propuesto por el arqueólogo Lewis Binford, quien clasifica en tres categorías funcionales las técnicas: tecnómicas, sociotécnicas e ideotécnicas. Las primeras son las que interactúan con el medio físico, las sociotécnicas sirven para articular a los grupos sociales y las ideotécnicas se relacionan con lo simbólico (Glick, en Barfield, 2000: 508).

I-2.1.3 Clasificación del antropólogo social

En este deseo de clasificación, el antropólogo posmoderno James Clifford (1995:267) propone el siguiente diagrama, reflejado en la ilustración 9:



Comenzando con una oposición inicial, por un proceso de negación, se generan cuatro términos. Esto establece ejes horizontales y verticales y entre ellos cuatro zonas semánticas: (1) la zona de las Obras maestras auténticas, (2) la zona de los artefactos auténticos, (3) la zona de las Obras maestras inauténticas, (4) la zona de los artefactos inauténticos. La mayoría de los objetos –viejos y nuevos, raros y comunes, familiares y exóticos- se pueden ubicar en una de esas cuatro zonas o ambiguamente, en gráfico, entre dos zonas.

“El sistema clasifica objetos y les asigna valor relativo. Establece los contextos a los que pertenecen propiamente y entre los que circulan. Los movimientos regulares hacia el valor positivo proceden de abajo hacia arriba y de derecha a izquierda. Estos movimientos seleccionan Artefactos de mérito o rareza perdurable, cuyo valor normalmente está avalado por un estatus cultural que se desvanece o por mecanismos de selección y asignación de precios del mercado de Arte. El valor de las Artesanías shaker refleja el hecho de que la sociedad shaker ya no existe: el stock es limitado. En el mundo del Arte, la obra es reconocida como importante por conocedores y coleccionistas de acuerdo con criterios que son más que simplemente estéticos, (véase Becker 1982). Por cierto, las definiciones dominantes de lo que es bello o interesante a veces cambian con bastante rapidez” (Clifford, 1995: 265-266).

La representación del diagrama de Clifford (gráfico de la *Ilustración 9*), expresado anteriormente se puede resumir en:

I-2.1.3.1.- Obras valoradas por los conocedores del Arte.

‘Nombres’ de prestigio, que lo adquieren de la mano de sus creaciones, exposiciones, investigaciones y/o publicaciones. Las Obras valoradas por los museos de Arte o las Obras valoradas por el mercado del Arte son las reconocidas como obras de Arte, que tienen un valor en el mercado y son susceptibles de ser expuestas en un museo.

Ilustración 10



El hombre con la nariz rota, en París, Museo de Rodin, talla en mármol por Léon Fourquet en el invierno 1874/1875 44.8 x 41.5 x 23.9 centímetros. El Busto corresponde a la recuperación de la máscara que había resultado del accidente que se le produjo al modelo de arcilla durante el invierno 1864/1865

I-2.1.3.2 Productos relacionados con la historia y el folclore. Productos validados por los museos etnográficos. La Artesanía.

Ilustración 11



Máscara Lwalwa (Rep. Del Congo)

Las máscaras son la forma de Arte primitivo de los Lwalwa viven cerca del río de Kasai en el Dem. Republica del Congo. Entre los Lwalwa las máscaras sirven para atestiguar iniciaciones y las circuncisiones de los chicos y algunas se bailan durante rituales de la caza. Las máscaras de Lwalwa exhiben una composición equilibrada, una nariz angular alargada hasta la frente, una boca que resalta y ojos ranuras estrechos. Éstos delinearon agudamente características al Arte Lwalwa un aspecto casi geométrico. La coreografía de danzas enmascaradas era altamente compleja y tiene como misión apaciguar los antepasados y obligarlos a que intervengan. Las máscaras todavía desempeñan un papel hoy en festividades seculares pero ahora las danzas de la máscara se realizan para fiestas, y su magia se la ha llevado en gran parte la hospitalidad.

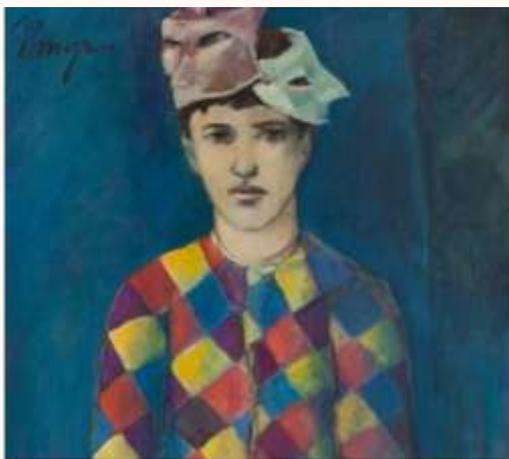
I-2.1.3.3 Las falsificaciones. Arte industrial. Museos tecnológicos, Clifford añade el valor inventiva personal o colectiva.

Ilustración 12



*Comparación entre falsificación y auténtico.
Arlequín estilo Picasso, por Elmyr de Hory a la
izda. a la dcha. está la obra de Picasso.*

*Una exposición en Madrid recuerda al
mejor falsificador-imitador de pintura de
todos los tiempos, Elmyr de Hory.
Durante 30 años colocó en el mercado
cuadros suyos que fueron admitidos por
expertos y museos como obras de Degas,
Modigliani, Monet, Matisse, Picasso...*



En <http://www.20minutos.es/noticia/1726997/0/elmyr-de-hory/falsificador-Arte/exposicion/#social>
Accedido el 9 de agosto de 2013.

Paradojas del Arte.

Difícil de distinguir, ni juntos, ni por separado. Con un 'lenguaje propio' los artistas confirman su identidad creativa. Se trata de un estilo, interpretación posible para otros humanos. Cuentan la anécdota de que Charles Chaplin se presentó –de incógnito- a un concurso de imitadores de Charlot, y no ganó, lo perdió. Hubo un artista que hizo mejor el papel de Charlot que aquel que lo había inventado. No recuerdo la fuente.

I.2.1.3.4 Curiosidades, como colecciones de monedas y cosas así. Artículos utilitarios.

“El sistema de Arte - cultura que he diagramado excluye y marginaliza diversos contextos residuales y emergentes. [...] Tales objetos no tienen ‘poder’ o misterio individual, cualidades que alguna vez poseyeran los ‘fetiches’ antes que fueran reclasificados en el sistema moderno como Arte primitivo o Artefacto cultural. Sin embargo, ¿de qué ‘valor’ se despoja a una pieza de altar cuando se la mueve de una iglesia en funcionamiento (o cuando su iglesia comienza a funcionar como museo)? Su poder o sacralidad específica se reubica en un ámbito estético general [...] Es importante subrayar la historicidad de este sistema de Arte-cultura. Este no ha alcanzado su forma definitiva: las posiciones y valores que se asignan a los Artefactos coleccionables han cambiado y continuarán haciéndolo” (Clifford, 1995:268-269).

Las colecciones y curiosidades son extraordinariamente heterogéneas, y se pueden encontrar desde coleccionistas de sellos hasta aquellos que coleccionan latas de cerveza. Nuestro análisis sobre esta respetable actividad es que aquí juegan dos tipos de afectos –muy humanos-, por una parte la invitación al diálogo con los referentes y lo simbólico virtual que supone la descontextualización del propio objeto, y por otra la sugerente repetición y/o fractalidad que emana la mostración de la propia naturaleza de las cosas –como ocurre en la Naturaleza- semejantes y diferentes al mismo tiempo.

I.2.1.4 Arte para Iniciados

No obstante esta clasificación, el Arte quedará sólo para el dominio de unos pocos miembros de la especie humana, ‘perdiendo’ –a nuestro entender- uno de los aspectos importantes de la presunta universalidad del objeto, ya que dada la complejidad de los productos artísticos en nuestras sociedades así mismo complejas, en multitud de ocasiones la denominada:

“[...] obra de Arte adquiere sentido sólo para aquel que posee un lenguaje específico para decodificarla. La adquisición de este código, de determinadas competencias estéticas, es el producto de los efectos acumulados de la transmisión cultural asegurada por la familia y la escuela. Codificar es la manera de llevar la práctica las reglas de un juego, de un determinado campo. Es la forma de ver, de clasificar, de percibir” (Maestri, 1998:6).

Estas claves y código a las que se refiere Maestri en el párrafo anterior están ligadas y hacen referencia a la cultura, y en este sentido Franz Boas, el padre de la Antropología Cultural norteamericana, que mostrara ya en su tiempo interés por el Arte primitivo, afirmó que:

"[...] ningún pueblo que conozcamos, por dura que sea su vida, invierte todo su tiempo, todas sus energías, en la adquisición del alimento y vivienda. Hasta las tribus más pobres han producido obras de Arte que les proporcionan placer estético y aquellas a quienes una naturaleza pródiga o una inventiva más rica les permite vivir sin zozobras, dedican gran parte de sus energías a la creación de obras de Arte" (Boas, 1947:15).

Como no podía ser de otra manera, el ser humano lo es, a nuestro entender, en cuanto ejerce como intérprete creativo, y esta actividad creativa, le lleva a relacionar 'hechos' de manera diferente a como se presentan en la naturaleza, lo que llamamos inteligencia del ser humano. Y en este sentido H. Zener, expresa:

"[...] a partir de Hegel, algunos han entendido el Arte como una actividad distintiva de la humanidad, postulando que el hombre era naturalmente productor de Arte, como es naturalmente hablante^[24]. Desde entonces la historia del Arte tiene que afrontar problemas totalmente distintos. El sistema de valores elaborado durante varios siglos se ha visto puesto en tela de juicio. Se ha visto la obligación de tomar en consideración el ornamento como una de las formas importantes del Arte, puesto que no pocas sociedades no conocían otro. A fines del siglo pasado, Alois Riegl tuvo la audacia de sacar todas las consecuencias del caso, de renegar, cuando menos en teoría, de todo sistema normativo de valores, de denunciar la noción de decadencia, de renunciar a la segregación entre el "gran Arte" y las Artes llamadas menores" (Zener, 1974:10).

El concepto de autoría o de originalidad en general se viene tratando como una variable determinante de la obra, su valor en el mercado, binomio inseparable en nuestra sociedad mercantilista (obra-autor y valor-mercado). Nuestra pregunta es: ¿Somos realmente los exclusivos inventores de nuestra obra? Si las personas somos lo que hacemos, hacemos lo que incorporamos, lo que aprehendemos, incorporamos los modelos que nos ofrece nuestro entorno,

²⁴ Por lo podríamos entrar nuevamente en el conflicto de la clasificación de que si el miembro de la especie humana es por naturaleza 'artista' si es humano, tanto como hablante, ¿cómo se clasificarían sus acciones materializadas en productos? ¿unas más humanas que otras? O por el contrario 'todas son igual de humanas' 'todas igual de artísticas'?

nuestra cultura. Nuestras acciones son fruto de –en todo caso- una elección, esa acción se basa en un cúmulo de circunstancias, algunas más o menos ‘libres’, pero en definitiva es siempre una interpretación de esa realidad lo que mueve nuestras acciones. Somos fundamentalmente intérpretes, que es lo que realmente podríamos ser como artistas, según nuestro criterio. Creemos firmemente que ser o hacer de artista significa fundamentalmente interpretar, que no es poco relevante, al contrario, habla de nuestra capacidad de relacionar ideas y objetos, de nuestra inteligencia creativa y de nuestro talento artístico/técnico.

Ilustración 13



Les formigues. Aguafuerte a siete colores. Joan Miró, 1974

Pero de ahí, a sustraerle todo el mérito a nuestro contexto hay un trecho importante. La humildad sincera debería ser nuestro líquido elemento, probarlo es hacerse un dependiente de dicha sustancia, una virtud ‘adictiva’, que lejos de provocar desazón o ira, es una fuente de satisfacción continúa, quien lo prueba lo sabe.

En esa interpretación subjetiva de la realidad está la llamada creación o producción artística.

La desaparición del anonimato en la producción artística, de la mano del paradigma del individualismo que exalta la autoría como una expresión más del poder económico, ha supuesto una expoliación preventiva y desafortunada para el propio Arte, de legiones de anónimos intérpretes que aportan otras experiencias estéticas, y buscó en ‘vacas sagradas’ su razón de ser, prohibiendo tácitamente que el gran público pudiera acercarse a él, acceso sólo permitido a privilegiados e iniciados.

Por otro lado, la cultura dominante ha conseguido una aparente castración de la capacidad artística del ser humano. Y digo aparente, porque sus talentos no han sido mermados, tan sólo adormecidos al intentar ignorarlos.

Ilustración 14



La fotografía corresponde a la escultura en cerámica de Antoni Blasco, “Homenaje a la Constitución española” (Alicante).

Las expresiones artísticas enmarcadas manifiestamente dentro del llamado Arte conceptual están en un código al que sólo unos pocos saben tener acceso –como muestra la ilustración 14- ¿Una obra incompleta no será aquella que no ofrece el decodificador de la misma? He oído en demasiadas ocasiones que la gente no entiende; y siendo cierta la expresión, se carga la responsabilidad en el presunto receptor de la obra, eximiéndose así de culpa el artista. En nuestra opinión no es tanto que la gente no entienda, que es cierto; es que el artista no se ha sabido

explicar. Aclaro, el artista, si pretende comunicar sin excluir a nadie, como parece ser, ha de procurar que su mensaje llegue, y para ello en nuestra realidad actual, en el caso de un lenguaje conceptual del arte, se exigen unas apoyaturas que faciliten la comunicación, más allá del título de la obra.

Con el comentario hecho de la imagen anterior, no queremos decir que las obras no figurativas en la expresión plástica son una propuesta excluyente en sí misma, (el artista sabe de la capacidad que la obra bio-simbólica tiene para comunicar per se, independientemente de cualquier otro aspecto susceptible a crítica) sino que lo que es excluyente de verdad, es la actitud de los poderes políticos y sociales que no hacen posible el acercamiento y conocimiento de este lenguaje, para ser entendido primero, admirado y utilizado después, por la gran mayoría de la gente. ¡Ese es el verdadero insulto! ¿Quién es el beneficiario de que la simbología de una escultura urbana no sea entendida por la gran mayoría de los que habitan en dicha urbe? Tal vez no interese que lo conozcan y sigamos siendo ignorantes, más fáciles de domesticar. La excusa manida de que la gente no se interesa por saber es socorrida para la justificación política, pero es también cierto que el trabajo político consiste en hacer consciente a la población de sus verdaderos intereses, para que así puedan elegir libremente, con conocimiento, con sabiduría. Y en este sentido el Arte, en sus diferentes manifestaciones es una fuente de placer, de saber y entonces de poder. Quizá en esto último radique el ninguneo al que se viene sometiendo el conocimiento y práctica del Arte dirigido a la población en general, si es que le atribuyera una intención malvada a la clase dirigente, pero estamos más bien en acuerdo con quienes opinan que no hay que atribuirle a la maldad lo que puede ser explicado por la estupidez humana.

Si cupiese duda en el sentido de las capacidades naturales de los miembros de la especie humana para crear y comprender, también hay que tener en cuenta que:

“La diferencia entre nosotros, hombres modernos, y los ‘primitivos’ no consiste entonces, para Lévi-Strauss, en una capacidad mental diferente, sino en un área diversa de aplicación de la misma energía mental. La mente primitiva es exactamente la misma mente moderna y su funcionamiento desvela el funcionamiento de ésta última: ambas construyen sus propias realidades y las proyectan sobre cualquier realidad que encuentran a su alrededor, aunque esta operación no sea consciente en ninguno de los casos. En síntesis, lo que surge es una función simbólica, estructurante, de la mente humana que existe siempre, en todas partes, en toda sociedad, aunque se presente bajo diversas formas” (Puledda, 1993:48).

Actualmente, la construcción social del concepto obra de Arte responde a unas necesidades mercantilistas propias de nuestra cultura, que nada tienen que ver con la esencia de la dimensión simbólica, motora, que provoca la actividad artística.

La sociedad de mercado se impone como valor supremo. La ley de la oferta y demanda lo ha contaminado todo, ¡todo! De este paradigma no se ha podido librar el Arte, la actividad artística, con lo cual, se mira como mercancía fundamentalmente, antes que de cualquier otra forma. El reconocimiento social generalizado del producto artístico pasa por su valor económico, el precio.

No obstante, el mercado es ‘caprichoso’. Hoy ‘gusta’ a los mercados –porque interesa- y adquiere valor, lo que ayer no. Pero el prestigio –que no siempre lo da el dinero ‘necesariamente’- lo otorga el ‘establishment’, aunque ahora sea ‘otro’ ‘establishment’ quién designe con su ‘dedo mágico’ lo que es o no prestigioso.

En definitiva, el Arte se mira en nuestra sociedad de mercado, como si fuera un producto comparable con el resto de trabajos que realizan otros ‘operarios’, una actividad productiva y su espacio de inscripción es el espacio social, bien definido mercantilmente, para el cual, el concepto ‘marca’ –autor en nuestro caso- es imprescindible para la adquisición de ‘valor’, por lo que siempre tenderá a sobredimensionar y potenciar el marchamo de ‘original’ e individual.

Por otro lado el destino del Arte no se puede escapar de las corrientes de pensamiento que explican la realidad social y al ser humano, es imposible. El

Arte forma parte de la esencia del ser humano y como tal 'sufre' el mismo destino que aquél. Podríamos hacer un paralelismo entre la producción creativa, el tratamiento que la sociedad le da en coherencia con los paradigmas del momento, y los individuos de esa misma sociedad, artistas en definitiva, el tratamiento que reciben de dicha sociedad.

Lógicamente la producción creativa está intrínsecamente unida a la cultura, su carácter y su especificidad. En este sentido hemos de señalar que históricamente, se nos han ofrecido diferentes conceptos de cultura desde la Antropología social y cultural. Por ello,

*"[...] parte de la confusión con el concepto de cultura surge cuando se usa como expresión y manifestación de las **Bellas Artes**, especialmente en los medios de comunicación de masas. De ahí deriva que las personas muy instruidas y conocedoras de las artes y otras gentes tienen "mucho cultura", son "muy cultas", asumiéndose que hay toda una gradación hasta los "incultos" (carentes de cultura).*

*De hecho, el concepto de **CULTURA** proviene de una tradición clásica, humanista y esencialmente europea que define, exalta y transmite: 'todo un bloque de ideales de superioridad moral, personal o colectiva, de logros intelectuales, de obras y éxitos en las artes y en las letras'. Y todo ello como resultado de una educación, de la recepción, asimilación y formación de una personalidad capaz de producir y reproducir ideales, normas y modelos' [...]>> (Joan F. Mira, en J. Ferrús Batiste, 2013:2).*

Las corrientes de pensamiento son importantes para la producción artística, de ahí que tengamos que detenernos en el capítulo que sigue en las que vienen marcando a la Antropología por ser desde esta disciplina nuestra visión sobre el tema que nos ocupa, no sin antes aclarar que la cultura la entendemos como algo supra individual y que se expresa en los actos humanos y consecuentemente en la producción –material e inmaterial- que estos crean; en este sentido podemos decir que la cultura lo abarca todo, y se pueden observar generalidades a nivel global y especificidades a nivel local, que esta es aprendida –no necesariamente consciente-, con lo cual puede ser transmitida de forma naturalizada -sin tratarse de un gen biológico, funciona con la misma fuerza , en cuanto a que puede provocar conductas de índole biológica-; se

caracteriza por ser transmitida fundamentalmente por símbolos de forma estandarizada, asimilada y compartida por las individualidades que también la utilizan de manera creativa. La cultura somete tanto a la naturaleza medioambiental como a la humana y en este sentido puede ser adaptativa o desadaptativa.

Adelantar únicamente que en la disputa entre el materialismo y el idealismo en la Antropología sociocultural no hay vencedores ni vencidos, maneras opuestas de explicar un mismo hecho, pero sí influyen de manera importante en los diseños programáticos de los grupos de poder que van a determinar cómo se mira al ser humano y consecuentemente cómo se aprecia el Arte.



CAPÍTULO 3

DOS ENFOQUES DIVERGENTES EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL: IDEALISMO / MATERIALISMO

La propuesta se presenta como una disyuntiva exclusiva, ¿el huevo o la gallina? Un tanto de elección racional de los seres humanos y un tanto de necesidad de adaptarse al contexto. Aunque cuesta mucho trabajo creer que la elección racional no venga promovida por el contexto, por la naturaleza –incluida la cultura-. El permanente esfuerzo que el ser humano hace por distinguirse del resto de seres con los que comparte naturaleza, nos hace sospechar que se trata de una huida inútil, son ya demasiados años intentándolo, según Hegel:

“Las clases educadas se aíslan de los asuntos prácticos, y volviéndose por esto impotentes para aplicar su razón a la remodelación de la sociedad, se realizan en los dominios de la ciencia, el Arte, la filosofía o la religión [...] La cultura era entonces esencialmente idealista, ocupada con la idea de las cosas antes que con las cosas mismas” (en Marcuse, 1994:20).

Esta visión de la humanidad en el idealismo cultural se corresponde con la idea de que ésta evoluciona desde un estado primitivo hasta el día de hoy gracias al razonamiento humano, explicando las diferencias socioculturales por las variaciones en la efectividad de dicho raciocinio. El materialismo cultural en cambio, argumenta que las evoluciones son la respuesta de adaptación al medio natural, sin que estas fueran comprendidas ni elegidas por los individuos de la sociedad de la que se trate.

El idealismo alemán se enfrenta así al empirismo inglés. Tal como dice Marx:

“Si la propiedad constituye la principal dotación de una persona libre, el proletario no es libre ni tampoco es una persona, ya que no posee propiedad alguna. Si el ejercicio del espíritu absoluto, el Arte, la religión y la filosofía, constituyen la esencia del hombre, el proletario está excluido definitivamente de esta esencia, pues su existencia no le permite tener tiempo libre para dedicarse a esas actividades” (en Marcuse, 1994:257).

“Desde sus orígenes profesionales, la disciplina antropológica ha estado en íntimo contacto con sistemas de elementos semánticos del quehacer humano, llámense estos religión, lengua, parentesco, roles sociales, ideología, valores morales, estética, magia, etcétera [...] Dentro de la tradición antropológica que podríamos etiquetar con nomenclatura simplista como ‘idealista’ o ‘mentalista’ resalta el estructuralismo, paradigma que desde su enunciación como orientación teórica por parte de los herederos franceses de Durkheim, se ha caracterizado por privilegiar el estudio de los elementos subyacentes e intangibles del comportamiento gregario humano: las estructuras sociales” (Rionda, 1992: 3 y 6).

La teoría del Materialismo Cultural, expuesta por Marvin Harris, en su libro *El desarrollo de la Teoría Antropológica* (1968), da más importancia a los procesos materiales, éticos y de comportamiento cuando explica la evolución de los sistemas socioculturales.

Harris, insiste en que el trabajo del antropólogo es explicar las causas de las diferencias entre los grupos humanos, tanto en comportamiento como en pensamiento. Así el Materialismo se acerca a los grupos culturales, partiendo de tres principios claves: materialismo cultural, evolución cultural y ecología cultural.

De manera que cada uno de los principios señalados se aproxima observando tres aspectos dentro de la cultura: el tecnológico, el sociológico y el ideológico; y, además, estima que el aspecto que determina el resto es el tecno-ecológico.

Ilustración 15

MATERIALISMO CULTURAL	PRODUCCIÓN TEÓRICA	PROCESO CREATIVO
INFRAESTRUCTURA	PRÁCTICA	OBRA
ESTRUCTURA	METODOLOGÍA	MÉTODO
SUPERESTRUCTURA	TEORÍA	IDEA

TABLA: Paralelismo entre la propuesta filosófica de Harris y la adquisición de conocimiento científico; comparándolas con el proceso creativo.

Llamo la atención al paralelismo entre la propuesta filosófica materialista cultural de Marvin Harris y la manera de adquisición de conocimiento científico. En la propuesta filosófica materialista se observa una infraestructura, estructura y superestructura, mientras que en la producción de conocimiento, la práctica en su praxis (con una metodología) se eleva para conformar la teoría, y que se valida o no en la práctica. No obstante existen campos de intervención humana (el Arte por ejemplo) donde la práctica está al servicio de la ideología y nunca al revés, y es desde el mundo de las ideas cómo se determina la práctica, contraponiéndose así la visión materialista de Harris, quien insiste que es la producción y reproducción²⁵ las que determinan la organización social y las

²⁵ El concepto de reproducción va más allá de lo puramente biológico, sino que hace referencia directa a la manera en que la sociedad se organiza para reproducir conductas que faciliten perpetuar su cultura.

ideologías; es decir, que la infraestructura determina tanto la estructura como la superestructura.

En nuestra opinión el Arte puede considerarse como parte del discurso de la realidad en un contexto socio cultural determinado, tratándose así de una expresión simbólica de la misma, como, pudieran serlo las fiestas. Que la determinación del discurso provenga de los modos de producción y de reproducción a la manera del materialismo cultural es otra cuestión, ajena o no a dicha expresión simbólica²⁶.

Ilustración 16

CONSTRUCCIÓN

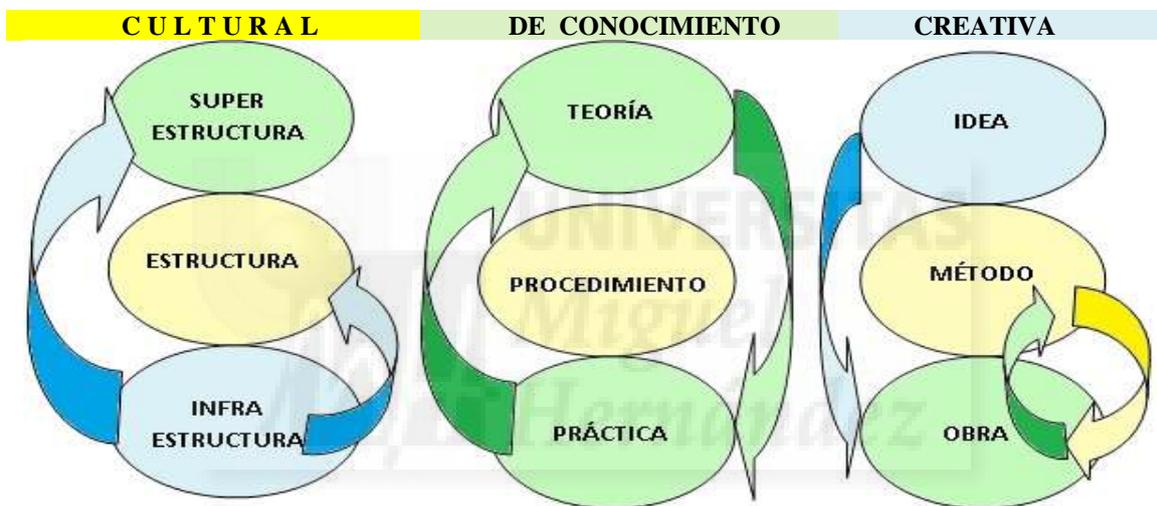


Gráfico: "La construcción del Arte"

En la fiesta, la interrelación se explicita y forma parte de la misma todo sujeto presente en el espacio/tiempo. En la expresión artística objetual también se produce esa interrelación, aunque su existencia es menos perceptible, pero no por ello menos notable. Los afectos y perceptos son igualmente emergentes, quizá más para un tercer actor, que analiza este fenómeno: el encuentro entre un primer output del producto y el input del espectador. La expresión

²⁶Discusión en la que sin profundizar en el presente trabajo, habría que matizar que tanto en el arte, como ocurre también con las fiestas, pueden atravesar diferentes y dispares momentos estructurales, económicamente hablando, habiendo sido creadas o fundadas en tiempos remotos llegan hasta nuestros días materializándose con fuerza e impacto. Por otro lado, aun siendo una expresión socio-cultural, se trata siempre de una interpretación individual; y este hecho es el que le puede dar ese carácter de originalidad que se puede apreciar en el arte.

simbólica en el grabado está garantizada por la metodología que lleva implícita su proceso creativo, independientemente de la representación o 'dibujo' de la estampa.

Existen antropólogos que opinan que *“la Antropología Cultural no es una ciencia experimental”* (Geertz 1988:20), defendiendo así una postura Idealista, al postular la importancia de los fenómenos psicológicos, tendiendo a observar la cultura en términos mentales y simbólicos, frente a una opción Materialista, cuya exposición teórica subraya una definición de cultura estrictamente como patrones de comportamiento observables, donde los factores tecno-ambientales son primarios y causales. Clifford Geertz entiende que la cultura son:

“Sistemas en interacción de signos interpretables [...] la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera casual acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible” (1988:20).

El surgimiento del Materialismo Cultural hace que antropólogos y antropólogas se dividan en dos grupos. Por un lado los defensores de una ciencia modelada por las ciencias naturales (incorporándose los materialistas culturales), que entienden la antropología como una ciencia experimental que investiga para encontrar leyes que expliquen al ser humano y su cultura. Y por otro lado están los antropólogos que opinan que se trata de una ciencia humanista, que no creen en el determinismo infraestructural ni en que prevalezca la visión o perspectiva *etic*²⁷ del antropólogo sobre la *emic*²⁸ del observado.

²⁷ Los términos *etic* y *emic*, en sí mismos fueron acuñados por el misionero y lingüista Kenneth Pike y llevados por Marvin Harris a la Antropología sociocultural (Harris, 1993:492-511).

²⁸ El punto de vista *emic* es el que dan los propios participantes de un acontecimiento, sobre dicho evento, en el que el propio participante explica lo que hace y porqué lo hace. La perspectiva *etic* es la explicación que el observador –externo a dicha cultura- realiza sobre el evento referido. Cuando las perspectivas *emic* y *etic* no coinciden se plantea que no es posible la comprensión de prácticas distintas a las propias por lo que la comunicación entre culturas es imposible. Sin embargo, otros autores consideran que la comunicación si es posible si partimos de 'universales' (elementos comunes en todas las formas culturales humanas) producto de la pertenencia a la misma especie. Marvin Harris escribe en su *Antropología Cultural*: *“En el distrito de Trivandrum del estado de Kerala, en la India meridional, los agricultores insistían en que*

Esta oposición entre Idealismo y Materialismo viene suponiendo un importante debate en el seno de la disciplina de la Antropología Cultural y Social, sobre cuál de las dos concepciones será la más acertada frente a un estudio cultural.

Este desencuentro lejos de ser un lastre, puede ser un elemento generador de la propia producción científica. En nuestro caso somos incapaces de decantarnos de manera clara por cualquiera de ellas. Nos resistimos a militar en el determinismo de la infraestructura aunque se tenga la experiencia de su importancia en el devenir de la historia, de nuestra propia historia. Aun así, no se puede dejar de lado la experiencia, igualmente, de la elección del 'qué elijo' entre lo que –libremente- 'puedo' -si es que puedo- elegir. Se entiende que es posible encontrar una explicación simbólica cultural del comportamiento humano si se busca, como también lo es, encontrar una explicación, a dicho comportamiento, desde el punto de vista del Materialismo cultural. Es lo que estuvo haciendo la Antropología norteamericana en los años 80 y 90 del siglo pasado.

No obstante lo anterior, si tuviéramos que elegir, si acaso esto fuera posible, nos decantaríamos por la corriente humanista de la Antropología, no por ello sin quedarnos frustrados por el abandono de la corriente materialista, de la que se han beneficiado enormemente el conjunto de las ciencias sociales gracias a sus investigaciones y producción teórica, gracias a la cual tenemos –o creemos tener- una explicación para una gran parte de los acontecimientos que nos envuelven cotidianamente, en los que nos encontramos inmersos. Aunque, claro está, esta visión etic sería criticable por Clifford Geertz, si bien lo tendría

nunca acortarán deliberadamente la vida de sus animales, en que nunca lo matarían ni lo dejarían morir de hambre, afirmando así la prohibición hindú contra el sacrificio del ganado vacuno. Sin embargo, entre los agricultores de Kerala la tasa de mortalidad de los terneros es casi el doble que la de las crías de sexo contrario (...). Los mismos agricultores son plenamente conscientes [...] Los machos- suelen decir- enferman más que las hembras (...). La perspectiva emic de la situación es que nadie, consciente o voluntariamente, acortaría la vida de un ternero. Una y mil veces los agricultores aseguraban que todas las crías, independientemente de su sexo, tenían derecho a la vida. Pero la dimensión etic de la situación es que la proporción de sexos del ganado se ajusta de un modo sistemático a las necesidades de la ecología y la economía locales mediante un bovicidio preferencial de los machos. Aunque no se sacrifican los terneros indeseables, se les deja morir de hambre con mayor o menor rapidez" (2001:29-30).

un tanto difícil cuando comprobara que, en este caso, la visión emic es plenamente coincidente. En este caso el propio Geertz entraría, a nuestro entender, en cierta contradicción, de mantener su propuesta simbólica para dar explicación a lo observado en los acontecimientos en los que nosotros mismos fuéramos protagonistas, ya que en su visión humanista estaría haciendo una lectura desde una visión-posicionamiento etic y de la que él mismo dice huir.

La visión etic/emic, entronca con el problema de fondo del objeto/sujeto, ¿Quién es el observador y quién el observado? La cuestión proyectiva en el análisis de un hecho viene siendo considerada en la producción teórica desde la Antropología, pero el hecho de ser tenida en cuenta, no deja de ejercer su influencia, que es lo que viene a decir Geertz, con el que estaríamos de acuerdo en este punto. No obstante, la interpretación emic del hecho no está desprovista de eticidad si se nos permite la expresión. Como postula la teoría del análisis transaccional (A.T.) del psiquiatra Eric Berne, los juicios de valor del propio sujeto le vienen heredados por su propia estructura de personalidad conformada de manera determinante en esa área por la herencia de otros (lo que en Antropología se llama “la herencia cultural”). Esos otros pues, son los que en definitiva están expresando el emic, de ahí nuestro cuestionamiento. Entonces no habría posibilidad de interpretación puramente emic en ninguno de los supuestos. Para ello, tendríamos que encontrar a un sujeto –que no los hay- desprovisto de influencias de sus propias ‘herencias culturales’, que estuviera libre en su elección de vida, sí nos daría una visión ‘emic’ pura. Pero eso es antropológicamente imposible, dado que todos somos entes sociales, productos-seres culturales...

Lo que creemos que hay detrás de esta discusión, además del problema eterno sobre objeto/sujeto en las investigaciones de las ciencias sociales, es el paradigma de la *Verdad Única*, que puede enmascarar un juego psicológico de poder; y ahí está el problema. Entendiendo que hay una sola *Verdad*, no existe en la práctica UNA única interpretación, lo que no quiere decir que no exista

una única Verdad, pero es ésta una cuestión en la que no vamos a profundizar por ser objeto de otras disciplinas, y que además, de acuerdo con Ángel Sánchez Luna (sf: p.1), en su trabajo, con el sugerente título, de “Las Musas”, dice:

“La neurología nos enseña que la mente humana es una maquinaria especializada en la interpretación de los impulsos eléctricos que le transmiten los “terminales” que se diseminan por nuestro cuerpo. Todo lo que percibimos es en realidad una recreación que realiza el cerebro desde la oscuridad del cráneo que lo encierra, partiendo de las sensaciones que elabora desde los cinco sentidos; vista, oído, tacto, olfato y gusto. Por lo tanto, todas las acciones del ser humano están condicionadas por su forma de percibir el mundo que le rodea. Esta pequeña introducción nos sitúa en las paradojas filosóficas en torno al valor de la realidad y de la idea de veracidad. Pero es en el campo de las Artes plásticas donde quiero centrar la presente reflexión, una creación visual que según esa premisa, no puede tener éxito objetivo en un afán de mimesis con la realidad y difícilmente puede reflejarla”.

Y efectivamente, cuando se trata de la realidad perceptible por los sentidos y vivenciada en movimiento y relación casi caleidoscópicamente que, por otra parte, tampoco nuestra naturaleza fisiológica puede captar todo lo susceptible de serlo, pero además, podemos intuir otra realidad que se escapa y se escapará a lo susceptible de ser percibido de manera sensorial y que paradójicamente, será el arte quien se afane en construir puentes para hacerla manifiesta.

Por otro lado, siendo los humanos seres históricos, nuestro cerebro es parte de nuestra historia, siendo pues una construcción no sólo de los acontecimientos externos sino también de los internos, y ¿cómo no?, de las decisiones que tomamos. Una cosa es que yo use el cerebro para pensar; pero esto no quiere decir que mi cerero sea mi pensar.

CAPÍTULO 4

EL 'PARA QUÉ' DEL ARTE

Ilustración 17



Pareja. Fernando Botero 1993
Escultura en bajo relieve en bronce, edición 3/3. 246 x 174 x 30 cm.

El uso de la producción artística se encamina más hacia la sociedad entera, hacia los demás, que hacia sí mismo como artista. La actividad creativa tiene una proyección evidente hacia el exterior, se trata de comunicar hacia fuera una interpretación original que interpela y quiere ser confrontada con el otro. Cuando esta actividad adquiere pretensiones estéticas busca, en cierta medida, complacer a sus congéneres y su cultura, y ahí se satisface también la necesidad humana de expresión de sus capacidades como artista/creativo/intérprete.

I-4.1 El Arte como instrumento: materiales y configuración

Un instrumento es una herramienta, un medio más, para alcanzar un objetivo. Este medio –instrumental- se caracteriza por su componente material –de qué

está hecho-, una configuración –qué forma tiene- , y su grado de especialización –para qué puede servir-. Estas características determinarán su utilización, sus usos en una determinada cultura. Usos que vendrán a satisfacer unas necesidades, y no solamente materiales. Dichos usos podrán variar según las técnicas y las necesidades que se pretendan satisfacer, dependiendo del individuo o de la cultura que los crea o los encuentre, según su particular momento.

Ilustración 18



Escultura de terracota, c. 6000-5800 a.C., Santuario en el Nivel II de Çatal Hüyük Anatolia-Turquía. Primera representación de la denominada posteriormente Diosa Cibele. Se encuentra dando a luz en un trono entre leones.

Así mismo al instrumento especializado para alcanzar un fin en determinada cultura se le atribuye y adquiere una o varias funciones, un ‘para qué’. Dicha función puede apoderarse del instrumento en sí convirtiéndose en un símbolo, quedando éste – el objeto material- relegado u oculto ante los individuos o

cultura. Lo que fue un bastón para apoyarse al caminar, se convierte fruto de su uso, con algún aderezo, en un cetro real, símbolo de poder.

I-4.1.1 Componente material

El artista contemporáneo, frente al tradicional, más artesano, tiene otras necesidades, y busca la manera de expresarse empleando todo tipo de materiales.

El hierro, la piedra, el lienzo, la cartulina, la arcilla, la madera, el plástico, el jabón..., todo tipo de material, de desecho o no, pueden ser soportes o materiales propios para la ejecución artística.

Se utilizan materiales para la ejecución de la obra, como parte y como soporte de la misma. Se pretende que el material preste cuanto menos, sus cualidades a la propia obra, sea un referente más en la misma, si no la propia obra, siendo el artista una especie de guía, de 'desvelador' de lo que los materiales encierran en su esencia. Nunca fue fortuita la elección de materiales –soporte o no- para el artista, a no ser que fuese 'ese propósito', la intención del artista.

No fue el azar quien determinó la elección de un espacio concreto con las protuberancias precisas en la cueva de Altamira. Como tampoco fue 'inocente' el oro utilizado en el Tesoro de Villena, piezas fabricadas con diez kilos de oro de 24 quilates. El cristal y sus colores en las vidrieras góticas. El hierro utilizado en las obras de de Chillida no es fruto de la casualidad, sino fruto de la elección del intérprete artístico. Se trata de una elección con un objetivo: aportar, formar parte, ser obra en sí misma.

¿La materia, los materiales son en sí la obra?

Ilustración 19



Tesoro de Villena, 1000 a. C. piezas fabricadas con diez kilos de oro de 24 quilates.

El Arte está en la mirada, en los ojos de quién mira y de quién crea, una mirada conformada culturalmente, dibujada, diseñada, esculpida, pintada, grabada... por la cultura a la que pertenece, convirtiéndose así dicha mirada en casi coautora de la obra en sí.

¿Obras de Arte por azar?:

Ilustración 20



"Pintado". "Maravillas y misterios del mundo que nos rodea".

Los colores de un trozo de jaspe pulimentado, parecen la obra de un paisajista oriental. El jaspe, variedad de cuarzo de grano fino, se forma a altas temperaturas en las profundidades de la tierra. Una vez más es la naturaleza 'bruta' la que hace sobrecogernos e imaginar que, si esto es posible por el 'azar' qué no será posible.

Las culturas con religiones animistas tienen en este tipo de manifestaciones (ilustración 20) fundados argumentos para pensar cómo piensan, sentir lo que sienten y creer lo que creen. Atribuir que hay un espíritu en todo, sea una

planta, un animal - esté vivo o muerto-, un mineral, un objeto o fenómeno de la naturaleza, es la base de su creencia, y existen teorías que argumentan que esta actitud, supuestamente primitiva, está en la base de toda religión, es decir, que es primigenia. Creen las diferentes culturas animistas que la vida de los ancestros continúa después de la muerte. Que pueden interactuar directamente con los espíritus. Reconocen la existencia de una gran variedad de espíritus y dioses, que durante el sueño el alma puede abandonar el cuerpo, que hay personas que pueden mediar con estos espíritus, así como que existen seres que viven en el alma de los humanos. Se presentan fundidos el tiempo pasado y presente, objeto y símbolo e individuo y comunidad; y realizan ofrendas o sacrificios expiatorios.

Consideran algunos estudiosos que la Humanidad, desde su evolución hacia el Homo Sapiens, creía en que todo tenía un espíritu, que era animista y también creía en dioses, que era politeísta desde hace unos 30.000 años. Según Augusto Comte (1798-1857) y otros eruditos, el monoteísmo evolucionó del politeísmo hace apenas unos 5.000 años.

Una vez más esta propuesta evolucionista tiene una visión lineal de la historia de las religiones, de la sociología en general, sobre las creencias, que entendemos no 'aguanta' el análisis, aunque este no sea exhaustivo. La convivencia de creencias animistas, politeístas y monoteístas ha perdurado hasta nuestros días con manifestaciones más o menos evidentes. Y no tiene que ver con el grado de 'desarrollo' tecnológico de la sociedad de la que se trate.

“La clave principal para la comprensión de la ciencia oculta [la magia] es la de considerarla en la asociación de ideas, una facultad que radica en el fundamento mismo de la razón humana, pero, en no pequeña medida, en la sinrazón humana también. El hombre, que todavía en una baja situación intelectual, tras haber llegado a asociar en el pensamiento aquellas cosas que por experiencia sabe que están relacionadas en la realidad, procedió erróneamente al invertir esta acción, concluyendo que la asociación en el pensamiento debe implicar en la realidad una relación semejante. Así intentó descubrir, vaticinar y producir acontecimientos por medio de procesos que nosotros ahora podemos ver que solo tienen un significado ideal. Por un gran volumen de testimonios de la vida salvaje, de la

bárbara y de la civilizada, las Artes mágicas resultantes de esta errónea conducta de tomar un ideal por una relación real pueden ser claramente seguidas desde la cultura inferior de la cual han surgido hasta la cultura superior en que actualmente se encuentran. El mérito de haber establecido los cimientos de un estudio antropológico de la religión pertenece a Edward B. Tylor. En su conocida teoría mantiene que la esencia de la religión primitiva es el animismo, o sea, la creencia en seres espirituales, y muestra cómo tal creencia se ha originado de una interpretación equivocada pero congruente de sueños, visiones, alucinaciones, estados catalépticos y fenómenos similares [...] El enfoque mucho más extenso y profundo de la antropología moderna encuentra su expresión más adecuada en los eruditos e inspirados escritos de sir James Frazer” (en Tylor, 1977: 122).

No obstante lo anterior, como dice Evans-Pritchard *“Ni Taylor ni Frazer explicaron por qué la gente, al practicar la magia, toma según ellos relaciones ideales por relaciones reales, y en cambio no obra así en las demás actividades”* (Evans-Pritchard, 1991: 55).

Por otro lado, la fe no es patrimonio de aquellos pueblos o culturas, culturas antiguas o personas *incultas*, ni siquiera de personas actualmente creyentes. Nuestros occidentales científicos también *“creen”*, llevan un largo recorrido buscando la *“materia”* y aún no se han encontrado con ella, digamos que es un tanto esquiva, la *‘llaman’* pero no acude a la cita. La comunidad científica se empeña en la tarea, tienen fe. Nunca la vieron pero la intuyen, y eso les vale para afirmar su existencia,²⁹ por lo que se construyó el tren de aceleración de partículas instalado entre de Francia y Suiza. El 4 de julio de 2012 permitió confirmar la existencia –según los científicos- de la partícula conocida como el bosón de Higgs, que explicaría en parte la masa de los cuerpos *‘sensibles’*. En los tiempos que corren y con todo el bagaje científico que creemos tener, hay

²⁹ *“Ha sido largo el camino de la búsqueda del último misterio que sustentara la MATERIA, esto es, las últimas década transcurrieron en descubrir las capas o partes que forman la MATERIA, que ha llevado a los físicos a encontrar una estructura más profunda; lo que significa, que primero se llegó a los ÁTOMOS, luego los Físicos rompieron el ÁTOMO y descubrieron que había NÚCLEO Y ÓRBITAS; luego ellos mismos con enorme persistencia desintegraron el NÚCLEO y descubrieron una estructura compleja, en donde existen PARTÍCULAS ELEMENTALES y que tienen una cierta cantidad de MATERIA, pero también creemos que esas PARTÍCULAS ELEMENTALES tienen una estructura compuesta por QUARKS -que se supone son PARTÍCULAS todavía más elementales-, entonces, la búsqueda sigue y nos preguntamos ¿Cuándo vamos a terminar con la búsqueda de más partículas? Para esta búsqueda, es necesario contar con máquinas que sean capaces de llegar hasta lo más íntimo de la MATERIA, estas máquinas son los ACELERADORES o COLISIONADORES”* (Martínez Hidalgo, G ¶17) Extraído el 7 de abril 2014. En http://www.nodo50.org/ciencia_popular/articulos/Higgs.htm

que ser muy crédulo para abandonarse en el azar como origen de la vida.

“La magia, basada en la confianza del hombre en poder dominar la naturaleza de modo directo, es en ese respecto pariente de la ciencia. La religión, la confesión de la impotencia humana en ciertas cuestiones, eleva al hombre por encima del nivel de lo mágico y, más tarde, logra mantener su independencia junto a la ciencia, frente a la cual la magia tiene que sucumbir” (Malinowski 1985:3).

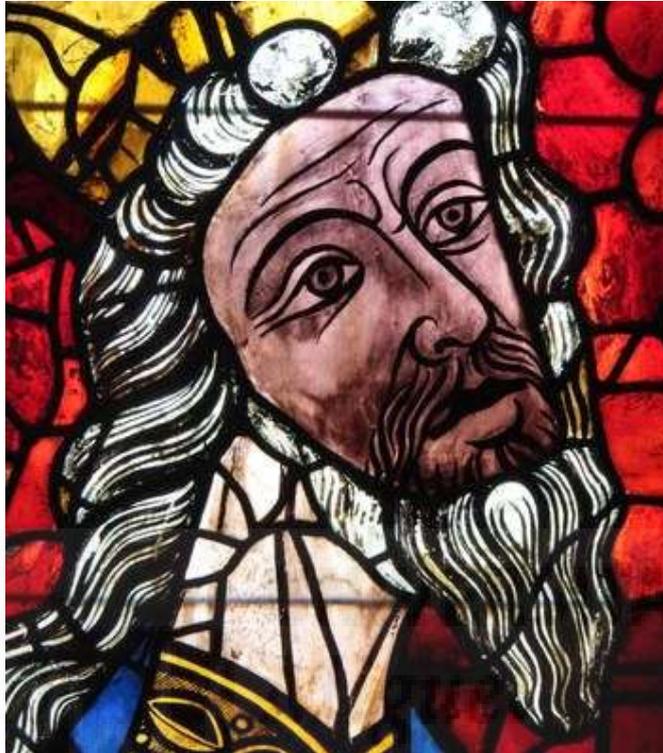
No profundizaremos en el campo de la magia y tampoco lo haremos en el de la religión, por no ser objeto de estudio del presente trabajo, aunque se ha de señalar que el ser humano ha procurado encontrar sentido a su existencia en lo intangible y espiritual, en ‘algo’ ajeno a su propia naturaleza sensible.

Y con respecto a la magia, aún hoy se milita en ella, basta con echar un vistazo a los anuncios por palabras de la prensa escrita, o algunos programas de televisión, para darse cuenta de la circularidad de este fenómeno en nuestra especie. Y como escribe Malinowski *“La magia es humana no sólo en su encarnación, sino también en lo que es su asunto: la pesca, el comercio, el amor, la enfermedad y la muerte. Va dirigida no tanto hacia la naturaleza como hacia la relación del hombre con la naturaleza y a las actividades humanas que en ella causan efecto”* (1985:27). Añadimos, sin rubor alguno, que el mundo de lo sobrenatural está intrínsecamente tan unido a la *humanidad* de la especie como el propio arte, y es más, que entre ambos –la espiritualidad y el arte- conforman una pareja en relación simbiótica, de dependencia, cuya expresión en rituales y objetos ejemplarizan esta unión inseparable.

En las vidrieras de la Catedral de León S-XIII (Ilustración 21), el mundo románico y gótico, el color y la luz tuvieron un significado simbólico y didáctico fundamental. Lo frecuente era que los muros de las iglesias se decorasen con frescos que mostraban todo tipo de escenas bíblicas, motivos animalísticos, florales o geométricos. De igual forma, los vanos abiertos en el muro se decoraban con vidrieras frecuentemente y se coloreaban con diferentes motivos.

Si en el Arte románico la difusión de la vidriera fue amplia (a pesar de la escasez de restos conservados en España) en el Arte gótico se convierte definitivamente en parte esencial de su razón de ser.

Ilustración 21



Parte del ventanal N-III, de la Catedral de León.

I-4.1.2 Configuración

Hablar de configuración es tratar el tema de la estética. La estética idealista de pensadores especulativos como Kant, Schiller y Hegel es una objetivación del espíritu; no es su concepto completo de sí mismo, sino su manifestación en la manera en que ve el mundo. El Arte es visión del mundo en el sentido literal de la palabra.

Heidegger comienza a reflexionar sobre la esencia de la obra de Arte con la pregunta por la delimitación de la obra de Arte respecto de la cosa.

“Desde el modelo ontológico que viene dado por la primacía sistemática del conocimiento científico, el modo de ser de la obra de Arte describe que ésta es también una cosa y que solo a través y más allá de su ser-cosa significa aún algo

más; como símbolo remite a algo diferente o como alegoría da a entender algo distinto. Lo propiamente existente es la cosa en su calidad como tal, el hecho, lo dado a los sentidos, aquello que es llevado a un conocimiento objetivo por la ciencia natural. En cambio, el significado que le corresponde, el valor que tiene, son modos de concepción complementarios puramente de validez subjetiva y no pertenecen a lo originariamente dado ni a la verdad objetiva que se obtiene de él. Presuponen el carácter de cosa como lo único objetivo en que puede convertirse el portador de tales valores. Para la estética, esto debe significar que, en un primer aspecto superficial, la obra de Arte misma posee un carácter de cosa que tiene la función de infraestructura sobre la que se levanta, a modo de superestructura, la auténtica configuración estética” (Gadamer, 2002:101).

Ilustración 22



*Ramón de Soto (1982): A la Mar Mediterránea Fecunda
Escultura en bronce, jardines del antiguo hospital de Valencia.*

Para el análisis de la obra de arte, disentimos de la filosofía de Gadamer, y nos inclinamos por un método más cercano a Husserl, E. (1976), nos estamos refiriendo al método fenomenológico, donde tiene un peso específico la inmediatez de la captación del hecho objeto de estudio, empleando la epojé. Siendo en nuestro caso, el fenómeno del encuentro con la obra, el objeto de estudio, y no sólo una parte del fenómeno, la cosa. Esta propuesta de observación como un ‘impacto’ irreflexivo primero, interpretado después, se acerca más a nuestra intención investigativa antropológica del hecho artístico. Siempre en relación con, nunca de manera aislada.

“Todo comenzó en 1936, cuando Martin Heidegger vio la pintura en Amsterdam, y escribió un ensayo titulado “El origen de la obra de Arte [The Origin of the

Artwork]”. En los años siguientes, eruditos y pensadores como Meyer Schapiro, Jacques Derrida, Ian Shaw y Stephen Melville, expresaron sus opiniones sobre los zapatos de Van Gogh. Wallraf trajo la pintura del Museo Van Gogh a Colonia, para abrir esta investigación académica que cautivaba a todos” (Donaire, 2009:1).

Ilustración 23



Zapatos de Campesino. Van Gogh 1886

Para Heidegger la obra de arte es “*lo que salta hacia adelante y hace surgir la verdad*” (En Cortés, H. 1996:52), que en nuestra opinión se trata de una verdad que va más allá de la física de la cosa, siendo *interpretada* no es relativizada, sino observada en su ser de manera absoluta; entendemos que la obra de arte en sí supone la intrusión lógica del campo de la metafísica en la realidad sensible. Fenómeno que va más allá de simples referencias, representaciones, signos o símbolos, sino que nos lleva a respuestas ontológicas sobre la realidad y hacen que nuestro ser se sobresalte obligándole a responder a dicha interpelación, envite del que es imposible escapar a un espíritu sensible.

EL PRODUCTO ARTÍSTICO COMO ACTO DE COMUNICACIÓN.

I-5.1. La Obra De Arte Como Totalidad, Como Acto De Comunicación.

La interacción con la obra, no solo es posible, sino que es ineludible. En la obra de Arte, el emisor es la propia 'obra', (el artista es su obra). Para Birdwhistell, antropólogo norteamericano (1918- 1994), fundador de la Kinésica, la persona más que comunicar lo que hace es formar parte de ella, participar en la comunicación.

“Un individuo no comunica; participa en una comunicación o se convierte en parte de ella. Puede moverse o hacer ruidos... pero no comunica. De manera similar, puede ver, oír, oler, gustar o sentir, pero no comunica. En otras palabras, no origina comunicación sino que participa en ella. Así, la comunicación como sistema no debe entenderse sobre la base de un simple modelo de acción y reacción, por compleja que sea su formulación. Como sistema, debe entenderse a un nivel transaccional” (Watzlawick, 1985: 71).

Afirmación en la que estamos de acuerdo y que es totalmente aplicable a la obra de Arte como ente presente. También se comparte la afirmación de Arnold Hauser cuando escribe en Fundamentos de la *Sociología del Arte*:

“dos veces aparece esa totalidad en el curso del existir humano: una, en el conjunto multicolor, turbio e indisoluble de la práctica cotidiana habitual, y otra, en las formas artísticas individuales, homogéneas, reducidas a un común denominador. En las demás relaciones –esto es en las formas de objetivación y organización sociales, morales y científicas- la vida pierde su carácter de totalidad, su interdependencia constante y su concreta peculiaridad, que es inmediatamente sensorial y cualitativamente inconfundible en cada una de las manifestaciones” (Hauser, 1982b:17).

Ante el esquema simple conocido de la comunicación: Emisor → Mensaje → receptor, se completa con el esquema complejo de la Comunicación (Fernández, 2002)

Ilustración 24

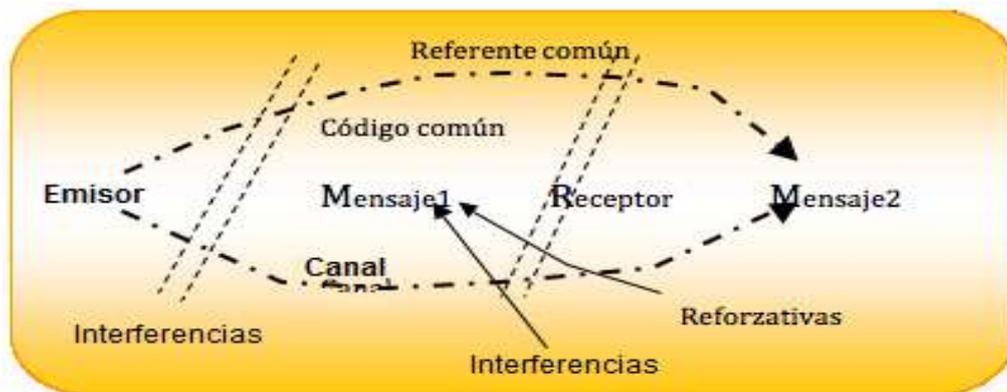


Diagrama de la comunicación, Fernández (2002)

Apoyándonos en la ilustración 24, y la consideración de cualidades comunicativas de la obra en sí, se deriva entonces este esquema de comunicación en el encuentro entre actantes: Obra/Observador entendiendo el concepto de 'actantes' como agentes, como sujetos que se relacionan.

AUTOR / OBRA ↔ RELACIÓN / CONTEXTO ↔ OBSERVADOR

De esta manera se expresa que no existe separación entre el productor y la producción misma. O todo lo contrario, que la producción se torna totalmente independiente de su progenitor, para tomar vida propia y convertirse en un actor más.

En este sentido la obra entendida como algo que "se sostiene a sí misma", según argumenta Heidegger (Gadamer, 2002), la queremos reconocer como *persona*, al igual y en contraposición, al concepto de *persona jurídica*³⁰, que alcanzó

³⁰ Persona jurídica o persona moral, de la que las Teorías de la Ficción se ocupan. En este sentido se recomienda ver el documental canadiense: *La corporación (The Corporation)*, titulado en España *Corporaciones. ¿Instituciones o psicópatas?* es un documental canadiense de 2003 que en tres entregas describe a la corporación multinacional moderna que hace 150 años no poseía poder. A partir de la constatación de que las empresas modernas, amparadas por el estatus de personas jurídicas, han ido adquiriendo derechos propios de los seres humanos personas físicas, el documental analiza la conducta social de las empresas a través de diversos ejemplos, y utilizando los criterios psiquiátricos con los que un psiquiatra evaluaría la conducta y la salud mental de un individuo cualquiera. Disponible en http://www.youtube.com/watch?v=Tn3e2fIdPlo&feature=player_detailpage Accedido 3 de septiembre 2013.

vuelos cuando se le atribuyó a la actividad mercantil³¹ una serie de cualidades que vienen siendo, en nuestra opinión, un azote para las personas humanas, también llamadas, personas físicas –atributo que hasta entonces no habíamos necesitado los humanos-, de manera que se reivindica desde aquí el concepto de '*persona estética*' para toda obra de Arte que no pretende ser *objeto* -al no tener aspiraciones económicas- permaneciendo así en su mundo y lugar de pertenencia, en el sentido que argumenta Heidegger:

“El aparecer de la verdad tal como acontece en la obra sólo se puede pensar desde esta y en ningún caso desde la cosa en tanto infraestructura. Así se plantea la pregunta de qué ha de ser una obra si en ella se muestra la verdad de esta manera. En oposición al habitual punto de partida en el carácter de cosa y de objeto de la obra de Arte, ésta se caracteriza precisamente por el hecho de que no es objeto, sino que se sostiene en sí misma. Debido a su sostenerse-en-sí misma no sólo pertenece a su mundo, sino que en ella el mundo está ahí. La obra de Arte abre su propio mundo. Algo es objeto sólo cuando ya no cabe en la articulación de su mundo, porque el mundo al que pertenece se ha descompuesto. En este sentido, una obra de Arte es un objeto cuando es comercializada, pues entonces está privada de su mundo y lugar de pertenencia” (Gadamer, 2002:102).

La persona estética se refiere a toda obra de Arte, desprovista de contaminación por intereses ajenos a su propia existencia como tal, a su ser y que consecuentemente se hace presente en su 'desnudez'. Se trata de una gestación vivenciada por el progenitor de la misma obra, que una vez 'alumbrada' debe ser independiente y hacerse presente, se sostiene en sí misma. Para ese 'estar presente' y 'sostenerse a sí misma', no puede haber interferencias económicas que la contaminen primero para apoderarse después de ella, porque entonces pasaría a engrosar el mundo de los objetos mercantiles, por convertirse en uno más de ellos. De manera que lo que fue una *persona estética* puede dejar de serlo.

³¹ “El día que para la gente hacer dinero no sea más la preocupación central de su vida tendrá la humanidad la oportunidad de ver surgir a una nueva categoría de hombre más sabio y alcanzar su propia altura” .Ortega y Gasset, J. 1930, en El Hombre Masa según Ortega y Gasset | La guía de Filosofía. En <http://filosofia.laguia2000.com/filosofia-contemporanea/el-hombre-masa-segun-ortega-y-gasset#ixzz2bhR6cP3L>. Accedido el 11 de agosto 201.

No es el beneficio económico la razón de ser de la persona estética –la obra de arte-, como sí ocurre con la persona jurídica -la corporación empresarial-. No debe ser el valor económico lo que la catalogue y le dé sentido, sino todo lo contrario, ya que esa variable puede hacerle perder su *sentido*; la razón de su existencia debe ser su capacidad de provocar, de interpelar al otro, y no producir un beneficio económico. La persona estética –la obra de arte- lo es en cuanto su capacidad de interpelación.

I-5.1.1 El Hecho Artístico desde la Teoría de la Comunicación Humana de Watzlawick.

Siguiendo a la teoría de la Comunicación que menciona este punto, podemos inferir: La Obra como emisor / actante. De igual manera que hacer bueno el axioma de 'es imposible la no comunicación'-el auténtico motor de este apartado- al considerar una evidencia que toda obra de Arte comunica y lo hace de manera permanente. Por otro lado,

“Se llama mensaje a cualquier unidad comunicacional singular [...] Una serie de mensajes intercambiados entre personas recibe el nombre de interacción, [...] y que cuyas pautas de interacción constituyen un nivel más elevado en la comunicación humana [...] Si se acepta que toda conducta en una situación de interacción tiene un valor de mensaje, es decir, es comunicación, se deduce que por mucho que uno lo intente, no puede dejar de comunicar.[...] Cualquier comunicación implica un compromiso y define el modo en que el emisor concibe su relación con el receptor” (Watzlawick, 1985: 49-51).

Por lo tanto, a priori se está clasificando, excluyendo e incluyendo diferentes posibles mensajes y perceptores. De manera que entendemos que toda obra de Arte “tiene un aspecto de contenido y un aspecto relacional tales que el segundo clasifica al primero y es, por ende, una metacomunicación” (Watzlawick, 1985: 56)³².

³² Metacomunicación es la comunicación que habla acerca de la comunicación misma. Es cuestionarse lo que “dijo-comunicó” la otra persona. Se refiere a cómo tengo que entender lo que me están diciendo, como debo interpretar el contenido en función de la relación que tengo con la otra persona. Cuando no entiendo mucho el significado de algo, es aclarar el sentido de cómo tengo que interpretarlo, en base a mi relación con el otro. Ej.: Te mato (un ladrón con un cuchillo en la mano) / Te mato (un amigo). No es lo mismo.

De esta manera, toda Obra implica un compromiso y por ende, define una relación. Además una Obra, no sólo transmite información sino que al mismo tiempo, impone conductas.

El aspecto connotativo se refiere a qué tipo de mensaje debe entenderse que es, y por ende, en última instancia, la relación entre los comunicantes. El aspecto referencial transmite datos de la OBRA y el connotativo dice cómo debe entenderse la misma.

I-5.1.2.- La obra como Comunicación digital y analógica a la vez.

“En la comunicación humana, es posible referirse a los objetos –en el sentido más amplio del término—de dos maneras totalmente distintas. Se les puede representar por un símil, tal como un dibujo, o bien mediante un nombre. Así, en la oración escrita: “El gato ha atrapado un ratón”, los sustantivos podrían reemplazarse por dibujos; si se tratara de una frase hablada, se podría señalar a un gato y a un ratón reales. Evidentemente, ésta constituiría una manera insólita de comunicarse y lo normal es utilizar el “nombre”, escrito o hablado, es decir, la palabra. Estos dos tipos de comunicación –uno mediante una semejanza autoexplicativa y el otro, mediante una palabra—son, desde luego, equivalentes a los conceptos de las computadoras analógicas y digitales, respectivamente. Puesto que se utiliza una palabra para nombrar algo, resulta obvio que la relación entre el nombre y la cosa nombrada está arbitrariamente establecida. Las palabras son signos arbitrarios que se manejan de acuerdo con la sintaxis lógica del lenguaje” (Watzlawick, 1985: 62).

Esta ‘humanidad’ de la Obra de Arte, en cuanto a sus capacidades comunicativas se evidencia, como escribíamos al inicio del presente capítulo, en que la interacción con la obra, no solo es posible, sino que es ineludible. Y este diálogo se produce, entre la persona estética de la obra –como antes se ha conceptualizado- y la persona física del observador, y no tanto entre el artista y el observador. El artista no está, quien está presente es la obra. Es pues la obra quien dialoga. Y lo hace de manera analógica y digitalmente, el llamado Arte conceptual es su exponente que más destaca en este sentido. El artista (intérprete-creador), dejó de estar presente cuando acabó la gestación de la obra con su alumbramiento, si bien existe una relación entre ambos, y será siempre un referente principal, pero no el único referente de la obra ya emancipada, ni

tampoco el más importante si tenemos en cuenta que estamos hablando de obras de Arte descontaminadas de intereses ajenos a su propia esencia, que estamos hablando de las personas estéticas que estas encarnan, por su *ser-tierra* y estar en el mundo, en el sentido que argumenta Heidegger en el Origen de la Obra de Arte:

“Tierra es un concepto contrario a mundo en cuanto caracteriza, en contraste con el abrirse, el albergar-dentro-de-sí y el encerrar. Ambas características están claramente presentes en la obra de Arte, el abrirse lo mismo que el cerrarse. Una obra de Arte no quiere decir algo, no remite a un significado como un signo, sino que se muestra en su propio ser, de modo que el observador se ve obligado a detenerse delante de ella. Hasta tal punto está ahí como tal obra de Arte que aquello de lo que está hecho, piedra, color, sonido, palabra, por el contrario, sólo llega a tener su auténtica existencia dentro de ella” (Gadamer 2002: 103).



EL ARTE COMO RECURSO ANTE
LAS NECESIDADES HUMANAS.

I-6.1 Necesidades Según Malinowski y Maslow

En 1939, Malinowski elaboró una lista de siete necesidades individuales básicas, bio-psicológicas, y afirmó que:

“el organismo social o cultura era una vasta realidad instrumental para la satisfacción de ellas, realidad hecha efectiva por una serie de necesidades y de instrumentos colectivos primarios y secundarios, directos e indirectos bajo la forma de instituciones y de proyecciones, presentaciones y defensas simbólicas” (Harris, 1993: 475-476).

Ilustración 25

NECESIDADES BÁSICAS	Respuestas directas
NUTRICIÓN	Aprovisionamiento
REPRODUCCIÓN	Matrimonio y familia
CUIDADOS CORPORALES	Habitación y vestido
SEGURIDAD	Protección y defensa
RELAJACIÓN	Sistema de actividad y reposo
MOVIMIENTO	Actividades y sistema de comunicación
CRECIMIENTO	Entrenamiento y aprendizaje.

Tabla de Necesidades básicas según Malinowski, (1939)

A las necesidades básicas les suma unas necesidades instrumentales, así como necesidades simbólicas e integrativas. Que vendrían a dar una respuesta cultural a aquellas necesidades del individuo, en forma de necesidades de la sociedad que fuese.

En 1943, Abraham Maslow propone, en su “Teoría de la Motivación Humana”, que las necesidades humanas se jerarquizan de la siguiente manera:

Ilustración 26.



Necesidades humanas según Maslow (1943)

Según este autor, las necesidades del ser humano están jerarquizadas y escalonadas de forma tal que cuando quedan cubiertas las necesidades de un orden es cuando se empiezan a sentir las necesidades del orden superior. El escalón básico de Maslow es el de las necesidades fisiológicas, hambre y sed. Cuando el ser humano tiene ya cubiertas estas necesidades empieza a preocuparse por la seguridad de que las va a seguir teniendo cubiertas en el futuro y por la seguridad frente a cualquier daño. Una vez que el individuo se siente físicamente seguro, empieza a buscar la aceptación social; quiere identificarse y compartir las aficiones de un grupo social y quiere que este grupo lo acepte como miembro. Cuando el individuo está integrado en grupos sociales empieza a sentir la necesidad de obtener prestigio, éxito, alabanza de los demás. Finalmente, los individuos que tienen cubiertos todos estos

escalones, llegan a la culminación y desean sentir que están dando de sí todo lo que pueden, desean crear.

A Maslow no le han faltado detractores, entre los que nos encontramos, entre otras cuestiones por su visión unidireccional y egoístamente individual, pues detrás de su propuesta está –desde nuestro punto de vista- el paradigma del individualismo soportado por un funcionalismo a ultranza. El individuo nunca puede satisfacer ninguna necesidad, ni la fisiológica de forma individual, sino siempre y necesariamente social y culturalmente, por lo que cualquier satisfacción de cualquier necesidad es siempre social e implica el resto de escalones que él señala.

Otros autores han agrupado las necesidades sentidas u objetivas, entendiendo que las primeras eran compartidas por los propios sujetos que las padecían y las segundas eran las detectadas-conceptualizadas por los miembros del poder dominante. Y lo que parecen haber olvidado es que tanto unas como otras están determinadas por la cultura a la que pertenezcan los individuos.

I-6.2 La Actividad Artística y Las Necesidades Humanas en Max Neef

Se ha propuesto que las necesidades humanas son infinitas y que varían según el momento histórico y según la cultura.

“Por el contrario, son finitas y las conocemos bien. Eso no supone un reduccionismo biológico o etiológico, ni tampoco la aplicación del enfoque de “necesidades básicas de los pobres” [...] Las necesidades humanas lo son de todos los humanos, de los Mapuche y de los neoyorquinos, son finitas e identificables, pero los “satisfactores” pueden ser muchos y variados. Los mejores son los sinérgicos, es decir, los que satisfacen varias necesidades a la vez” (Martínez Alier, en Max-Neef 1998:12).

“El típico error que se comete en los análisis acerca de las necesidades humanas es que no se explica la diferencia esencial entre las que son propiamente necesidades y los satisfactores de esas necesidades. Es indispensable hacer una distinción entre ambos conceptos por motivos tanto epistemológicos como metodológicos. La persona es un ser de necesidades múltiples e interdependientes. Las necesidades humanas deben entenderse como un sistema en el que ellas se interrelacionan e interactúan. Simultaneidades, complementariedades y compensaciones son

características propias del proceso de satisfacción de las necesidades. Primero: las necesidades humanas fundamentales son pocas, delimitadas y clasificables. Segundo: las necesidades humanas fundamentales son las mismas en todas las culturas y en todos los períodos históricos. Lo que cambia a través del tiempo y de las culturas es la manera o los medios utilizados para la satisfacción de las necesidades. Cada sistema económico, social y político adopta diferentes estilos para la satisfacción de las mismas necesidades humanas fundamentales. En cada sistema éstas se satisfacen (o no) a través de la generación (o no generación) de diferentes tipos de satisfactores. Uno de los aspectos que define una cultura es su elección de satisfactores. Las necesidades humanas fundamentales de un individuo que pertenece a una sociedad consumista son las mismas del que pertenece a una sociedad ascética. Lo que cambia es la cantidad y calidad de los satisfactores elegidos, y/o las posibilidades de tener acceso a los satisfactores requeridos. Lo que está culturalmente determinado no son las necesidades humanas fundamentales, sino los satisfactores de esas necesidades. El cambio cultural es consecuencia - entre otras cosas- de abandonar satisfactores tradicionales para reemplazarlos por otros nuevos y diferentes” (Max Neef, 1998:41-42).

Para las necesidades fundamentales la expresión artística ha significado un recurso, un instrumento satisfactor, y también sigue significando un recurso para otras necesidades culturales. Así pues, las manifestaciones ‘artísticas’ han supuesto y suponen un recurso a las necesidades del grupo de pertenencia del ‘artista’ y también significa un recurso a sus propias necesidades individuales como integrante de dicho grupo-sociedad. Se trata de un recurso polivalente o satisfactor múltiple y a su vez especializado, sus funciones ‘primarias’ han permanecido a lo largo del tiempo y otras han ido variando según el contexto, - tiempo, espacio e interpretación-, en definitiva, según la cultura.

No queremos acabar este apartado sobre las necesidades humanas sin mencionar un aspecto importante, que en nuestra opinión va de la mano de cualquier necesidad/satisfactor, toda vez que significa un motor de cualquier actividad humana; nos referimos a las emociones, a la experimentación de las mismas, que no se pueden dissociar del binomio necesidad/satisfactor. Como tampoco queremos acabar sin insistir que el ser humano es un ‘animal gregario’ y como tal, necesita del grupo para subsistir, necesita de la cultura para poder ser un ser social.

De manera que, por una parte, su territorio vital es un grupo humano, y por otra, son las emociones naturalizadas desde su cultura, los síntomas de su grado de satisfacción en aquellas necesidades, como enuncia Max Neef, del ser, tener, hacer y estar.

De hecho, se desatará la emoción del amor, al verse satisfecha cualquiera de las necesidades propuestas por el autor mencionado; por el contrario será terreno abonado para el miedo, la tristeza o la ira, cuando no exista un recurso que las satisfaga. Una organización social que promueve el individualismo como paradigma del 'ser', lo está deshumanizando al enfrentarlo *al otro*. Una sociedad que fomenta toda clase de seguros, enmascarada de prevención, es una oferta que promueve el miedo. De manera que, en estas clases de sociedades, el éxito del fracaso en la satisfacción de las necesidades fundamentales está garantizado. Es posible que de aquí provenga la compulsión del consumo exacerbado por ser, tener, hacer y estar; que aunque la persona y el grupo se dirija hacia un correcto satisfactor, no se detiene en saber desde donde parte: el individualismo y el miedo; con estos dos compañeros de viaje, es imposible un trayecto satisfactorio.

En otro sentido, la dicotomía entre necesidades objetivas y sentidas que se puede dar, que se da de hecho, según dichas conceptualizaciones, son una entelequia en sí mismas, ya que las primeras están dictadas por el grupo cultural, y las segundas, también; la contradicción se produce cuando las conceptualizaciones se realizan desde culturas diferentes, entonces quien se ha 'invertido' del poder 'objetivo' podrá observar diferencias.

Los humanos hemos recorrido un camino tecnológico y cultural, pero seguimos siendo lo que fuimos: seres gregarios con necesidades fundamentales construidas y sentidas culturalmente, a la búsqueda de satisfacerlas. En este viaje hemos ido 'rizando el rizo', complicando cada vez más las frutas que nos calmen el hambre. Nuestra ventura y desventura es el grupo, y la *esquizofrenia*

propuesta del grupo –en la actual sociedad *global*- es pertenecer al grupo de los individualistas; ser ‘aceite y agua’ a la vez es un poco difícil.

La *sopa* en la que nos movemos es la comunicación, no podría ser de otra manera, de ahí que en su ejercicio esté la herramienta de la interrelación, imprescindible para la satisfacción de las necesidades; y es el Arte un útil, para esa herramienta, de eficacia demostrada.

Pero aún hay más, habría previamente a proponer necesidades humanas detectadas, partir de una concepción de qué es el ser humano, o qué le diferencia de otros seres no humanos que coexisten en la naturaleza. Qué podemos hacer, o qué hacemos de diferente de otros mamíferos que no sea en grado (tener más inteligencia que un delfín o más tecnología que un chimpancé bonobo, por ejemplo) hacia dónde nos movemos que no se mueve ningún otro ser de la naturaleza, eso nos podría dar una pista sobre qué necesidad tenemos que nos hace diferentes. Entendemos que ahí está la clave del porqué hacemos Arte, algo que ningún otro ser hace.

En este sentido, partimos de una concepción del ser humano de carácter dual, en el sentido más tradicional de la filosofía, y así podremos explicarnos mejor porqué el ser humano tiene esa tendencia de producción artística casi convulsiva desde el origen de los tiempos. Nos explicamos como seres con un espíritu y un cuerpo, o animales racionales, según se prefiera, con necesidades simultáneas de carácter absolutamente diferenciado, con entronques en satisfactores para ambas realidades, una material y otra inmaterial. Y será desde ahí, y sólo desde ahí desde donde creemos poder explicar la razón última del arte y las gráficas.

FUNCIONES DEL ARTE

I-7.1 Funciones inherentes a la actividad artística

De la misma manera que se entiende que el origen del Arte, como actividad, está unido inexorablemente al origen de la humanidad en cuanto a ser pensante; el encabezamiento de este apartado afirma que existen unas funciones que están por su naturaleza unidas a la creación artística. La lógica dificultad que tiene la actividad de inferir de un presente a un pasado, la salvamos por lo argumentado en el apartado anterior, es decir, que las necesidades humanas fundamentales son pocas, delimitadas y clasificables; y que éstas son, en esencia, las mismas en todas las culturas y en todos los períodos históricos. Hace tiempo que la Antropología dejó de especular de la semejanza que existía entre los salvajes contemporáneos y nuestros antepasados prehistóricos. Es por eso que esta propuesta irá encaminada a tratar el Arte desde una perspectiva de satisfactor de las necesidades básicas del 'no animal' sino humano actual porque no bastaría con analizar cómo se manejan los mal llamados primitivos contemporáneos. No hay que olvidar que ellos -primitivos contemporáneos- llevan construyendo su cultura por una vía durante tanto tiempo como nosotros, nuestra cultura, por otra. Pretender que se han detenido en el tiempo sigue siendo un error, que por común no deja de ser grave y una muestra más de nuestra militancia etnocéntrica. No nos sirve pues la analogía etnológica para desentrañar el enigma del Arte prehistórico, como tampoco sirve para toda la Prehistoria...

En otro orden, queremos aclarar que nuestro empeño en discernir sobre el carácter permanente de las funciones de las producciones artísticas viene motivado desde una concepción utilitarista del Arte, en el más amplio sentido de la palabra. Utilitarismo, que quiere significar recurso ante una necesidad

humana, un satisfactor; y nuestra convicción de que la especie humana no se moviliza si no es para satisfacer una necesidad³³. Así como la creencia de que las necesidades fundamentales de la especie humana no cambian, no han cambiado nunca desde el surgimiento de la especie.

Se puede afirmar que el Arte como actividad humana en sí, es una constante en la especie, una actividad que desde su aparición ha estado acompañándonos en alguna de sus manifestaciones (el legado de la multitud de vestigios artísticos así lo demuestran).

Debemos pues de concluir que la propia actividad artística responde a una necesidad igualmente inherente a la especie. **Función Antropológica o de trascendencia**, momento en que el ser humano explicita la pregunta y la responde sobre quién es él, diferenciándose claramente del resto de las especies y de su 'animalidad' al descubrirse trascendente, espiritual, humano en definitiva; toma conciencia de su diferencia ontológica, sabe que es capaz de pensar imaginar y ver lo que ningún otro ser puede, de representar, de sentir, relatar y crear; comparte vivencias con la otra realidad, la de los espíritus -no materiales-, en la que en él se conjugan. Este pudo ser el paso posterior al dominio del fuego (hace unos 500.000 años) y poder llegar a la luna, expresando su esencia de vivencia creacional a través de la manifestación artística, un grito en la naturaleza, de su propia naturaleza ontológica, un aullido en la noche de los tiempos que llega hasta nosotros unos 42.000 años después, con toda su fuerza, un pulso al resto de la naturaleza: "¡soy racional, soy espíritu!"

Estamos más cerca de lo que creemos de las necesidades que tenían nuestros antepasados con los que compartimos todo lo esencial. ¿Cómo no vamos a tener necesidades fundamentales similares entre individuos de la misma especie en

³³ Como cualquiera del resto de las especies con las que comparte la naturaleza, algo que no se puede soslayar sin más, somos naturaleza y respondemos a sus leyes; y una de ellas significa no consumir energía si no es para un fin determinado: la concepción de la propia vida -la cultura-, y la supervivencia de la especie; sí, la Cultura también es fruto de la naturaleza porque es creación/construcción de uno de sus exponentes, la especie humana.

cualquier momento histórico y en cualquier cultura? Otra cosa es que no queramos detenernos a –o no sepamos- compararnos a quien creemos inferiores en nuestra pose etnocéntrica/histórica -si se me permite el palabro- contemporánea que abusa de una visión evolucionista de la cultura.

Otro tema a tener en cuenta es el de cómo se ha manifestado la actividad artística, con qué configuración, y si ésta era en sí misma una especialización de la función que pretendía cubrir, de la necesidad que estaba satisfaciendo. Es más, la misma pieza, la misma obra podría cubrir diferentes necesidades dependiendo del momento y de la cultura que la crea. Por ejemplo: una máscara de ritual africana, la utiliza un europeo para disfrazarse en tiempo de carnaval o para decorar su salón.

También estimamos que toda actividad artística es en sí permanente, como tal actividad en la especie humana de la que somos sus descendientes. Y esa actividad artística le llevó a tomar conciencia de sí o viceversa, y de ahí todo lo demás. Un culto a los muertos, pero no el de sus congéneres, sino el de las otras especies, que eran simbólicamente ‘momificados’, en las paredes y techos de las grutas, las ‘representaciones’ de aquellos animales que servían de alimento a la tribu, para alargar ahora su vida en otro plano, en el plano artístico esotérico alejando así su posible furia y venganza...Son conjeturas –claro está-, pero nuestra especie tiene especial predilección por ‘colocar’ en lugares oscuros, profundos y de difícil acceso a quienes compartieron un día tiempo y espacio, desde las profundas grutas de las cavernas, pasando por los tumbas de los faraones, hasta las catacumbas cristianas.

En otro sentido, queremos señalar que la sola intención –aunque imprescindible- de una ‘artista’ o ‘chaman’³⁴, o de la cultura a la que él o ella perteneciera, no deberá ser determinante para que nos signifique atracción y experiencia estética su producción, sí determina que ‘nos signifique algo’, esto

³⁴ Es llamativo que tengamos el atrevimiento de referirnos casi siempre en género masculino cuando no tenemos evidencias de que así lo fuera en el pasado remoto.

es *que nos comuniqué*, por lo que aquí tendremos una función permanente, su **función de comunicación o de relación**.

También podemos deducir que independientemente de lo que se comunicara, sí existe una necesidad casi física a la que responde toda obra, esta **función es la de desvelamiento o conocimiento** -sacar a la luz- de la obra en sí misma, y de la propia cultura a la que pertenezca. Nos referimos a que la actividad artística implica un soporte material y configuración, una remodelación de algo que no había 'tal cual', aunque estaba, y el o la intérprete lo ha ordenado de manera diferente, lo ha hecho 'visible', es decir, perceptible a los sentidos.

Así mismo, podemos añadir otra función que denominamos de **identidad o de reconocimiento** -igualmente permanente- en las obras de Arte. La obra tiene intención de provocar en un tercero conductas, sea espíritu, dios o humano, al que le cuenta también quién es el autor, qué identidad tiene, este hecho implica un reconocimiento obvio, un 'tenerlo en cuenta', un 'no pasar desapercibido'.

Hasta aquí hemos expuesto lo que consideramos funciones inherentes a cualquier producto artístico, independientemente del género, estilo o época, al margen de definiciones de Arte y / u otras consideraciones. Hemos expuesto que las funciones responden siempre a necesidades concretas del ser humano, y si estas son permanentes, quiere decir que habrá necesidades que hayan permanecido inmutables a lo largo de milenios, y así lo entendemos.

Señalar que las funciones asignadas a la actividad artística o a una producción concreta de Arte, van estrechamente ligadas con las atribuciones que la cultura del observador/es proyecta sobre el/la intérprete, [persona o cultura, individuales o colectivas, conocidas o anónimas]. Esto es, el 'para qué del Arte' está en simbiosis de dependencia con el concepto que se tiene de 'el qué/quién/es del artista/s' o cultura de la que emana la obra. Cuando esta producción proviene de culturas llamadas ágrafas o no occidentales, o simplemente de propuestas no 'reconocidas', se valora 'a priori' desde -lo que se puede denominar- un programa de relación excluyente.

Queremos señalar que nada tiene que ver una producción del Renacimiento con una producción del siglo XIX, porque nada tiene que ver una persona renacentista con una persona del siglo XIX. Aún así, existe algo en común, y ese algo en común deberá ir de lo que en común tengan sus producciones, no pudiendo ser de otra manera. De forma que trataremos de expresar aquí, qué de común tienen los y las intérpretes (como integrantes de una especie determinada en un tiempo-espacio distinto, en otro momento histórico/cultural).

Y lo que de común tienen, como antes hemos señalado, son las necesidades, verdaderos motores de la actividad artística. De esta manera, pensamos que ésta responde a la **necesidad de afirmación de identidad**, al “hambre de caricias” (Steiner: 1971), la **necesidad de reconocimiento** de sus semejantes. Necesidad de Autoestima. Miedo a la indiferencia, de separación del otro, necesidad de diferenciación, primero entre especies, después entre culturas y por último entre individuos. Miedo a la confusión, asimilación y a pérdida de identidad. Miedo a la desaparición y muerte; por ejemplo: los tatuajes... **La función de comunicación**, responde a la **necesidad de relación**. Miedo a la soledad. Necesidad de relación con sus semejantes, con el medio, con la naturaleza, con Dios, con el *más allá*. **La función de ‘desvelamiento’** responde al ‘hambre’ de conocimiento. Necesidad de saber y comprender. Y **la función Antropológica o de trascendencia**, responde a la necesidad de comprenderse también como espíritu, explicar el sentido de su y la naturaleza, de la vida, explicar a lo intangible y el *más allá*.

Las necesidades expuestas: identidad, relación, conocimiento y trascendencia, son tan importantes o más su satisfacción para la estabilidad y pervivencia física del ser, como lo son el ‘pan’ y el ‘agua’. Hasta el punto de que se puede morir, o ‘irse muriendo’ si no se satisfacen –con la aparición de enfermedades psicológicas o ‘sociales’, trastornos del comportamiento (adicciones), trastornos afectivos (depresiones), trastornos mentales (psicosis), etc. Para estas

necesidades fundamentales serán satisfactorias actividades de índole artística y/o creativa.

En otro sentido podemos afirmar que las funciones de la creación artística no son excluyentes entre sí, refiriéndonos a una obra concreta, además, como antes hemos señalado, dependerá de la cultura, que será quién le asigne la función, y esto será por lo que se haga –actitudes- , y no tanto por lo que se diga.

Queremos insistir en que la instrumentalización del Arte con un fin expreso no excluye igualmente otros fines implícitos en la consecución del discurso verbalizado. Y mucho menos de la función o funciones que signifique, que se pueden escapar tanto a su autor/intérprete, como a quien lo contempla o quienes lo ‘reinterpretan’. Estas funciones inherentes tratadas confirman que el Arte en sí, es la evidencia material de la ontología de nuestra especie.

I-7.2 Otras funciones destacables.

En este apartado hemos organizado las funciones del Arte en cuatro grandes grupos, subdividiéndolos a la vez en variables diferentes. Las obras que se clasifican dentro de cada una de las funciones se han encabezado con un subtítulo que hace énfasis en el que para nosotros es atributo expreso de la obra. Entendemos que esta clasificación es exclusivamente una propuesta de categorización. Igualmente tenemos en cuenta que la clasificación está totalmente contaminada por la visión que de la realidad tiene quien la propone, por lo que no es objetiva, de lo que –insistimos- somos totalmente conscientes que no es ‘inocente’, pero no por ello tiene que dejar de ser, la clasificación propuesta, útil.

I-7.2.1 Función Mágica

I-7.2.1.1 El Arte como instrumento de dominación mágica.

Los o las artistas en la prehistoria, o quizás tendríamos que denominarles ‘chamanes’ de Europa, ejecutaron sus obras en lugares recónditos. En la caverna

de Font-de-Gaume, en la Dordoña francesa, hace 10.000 años “decoraron” en las paredes de un angosto túnel.

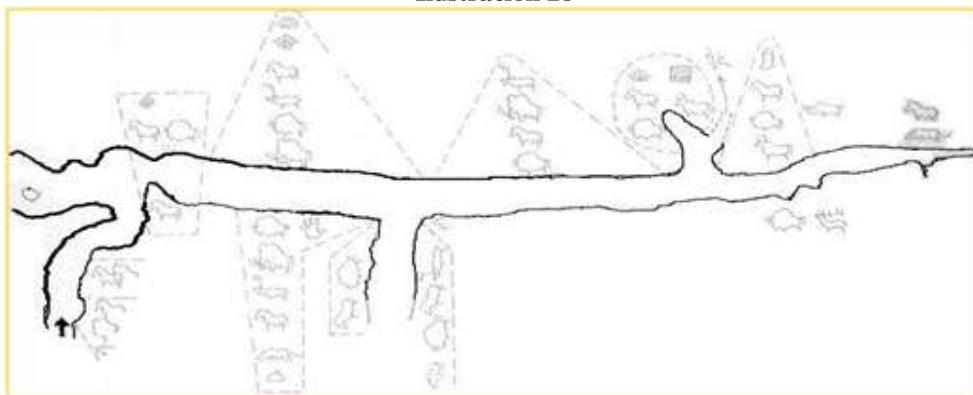
Ilustración 27



*Maravillas y misterios del mundo Sel.R.Digest 1978, pag.55
Cabeza de Caballo Grabado rupestre*

Algunas figuras se realizaron en la entrada, pero las más interesantes están a lo largo de una galería de 150 metros, tan estrecha que apenas permite el paso de una persona y obliga a arrastrarse para llegar a las últimas figuras. Se le atribuye a los primitivos/as Cromañón que se supone eran eminentemente cazadores/as, y se viene argumentando que pudo haber pintado las piezas codiciadas para impetrar en secreto el éxito frente a rivales de otras tribus.

Ilustración 28



Croquis de la cueva de Font de Gaume, en la Dordoña francesa

Obviando por completo su obligada y necesaria actividad recolectora, probablemente la base de su alimentación, por un lado, y por otro que quizá en vez de estar solicitando una gracia a los dioses para una caza abundante, lo que estuviera es apaciguando a los espíritus de aquellas piezas cazadas,

otorgándoles una presencia simbólica y permanente, que de otra manera no hubieran obtenido. Se les donaba una inmortalidad en la representación de su espíritu pintado a cambio de su mortalidad física, haciéndolos pasar a “mejor vida”, una vida eterna en las grutas de una caverna, protegidos en el útero placentero de la tierra.

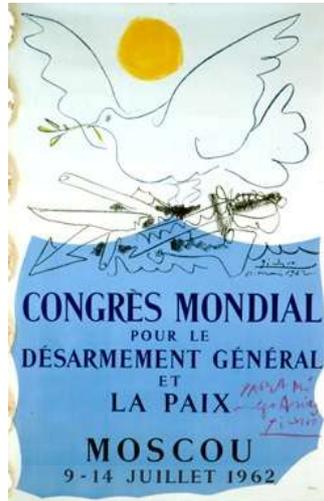
“Si analizamos los principios del pensamiento sobre los que se funda la magia, sin duda encontraremos que se resuelven en dos: primero, que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas, y segundo, que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico. El primer principio puede llamarse ley de semejanza y el segundo ley de contacto o contagio. Del primero de estos principios, el denominado ley de semejanza, el mago deduce que puede producir el efecto que desee sin más que imitarlo³⁵; del segundo principio deduce que todo lo que haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con quien este objeto estuvo en contacto, haya o no formando parte de su propio cuerpo. [...] Cuando el mago se dedica a la práctica de estas leyes, implícitamente cree que ellas regulan las operaciones de la naturaleza inanimada; en otras palabras, tácitamente da por seguro que las leyes de semejanza y contagio son de universal aplicación y no tan sólo limitadas a las acciones humanas. [...] la lógica es implícita, no explícita; razona exactamente como digiere sus alimentos, esto es, ignorando por completo los procesos fisiológicos y mentales esenciales para una u otra operación: en una palabra, para él la magia es siempre un Arte, nunca una ciencia” (Frazer, 1981:34).

¿Hasta qué punto aún no está presente entre los artistas esa función del posible origen del Arte de dominación mágica? ¿Hasta qué punto no es práctica hoy la

³⁵ Existe toda una corriente en ciencias de la conducta que atribuye a la proyección de resultados y su visualización el poder de dominio de los acontecimientos. El llamado método Silva, es buena prueba de ello. Las llamadas ‘proyecciones’ sobre guiones de vida que trata el Análisis Transaccional no le va a la zaga, si bien este último no está sujeto a intencionalidad alguna por parte del sujeto que proyecta. Con esto quiero aclarar que ‘el pensamiento mágico’ no es algo que quedó atrás en la prehistoria o en la Edad Media, es algo que está tan vigente como entonces. Adquiriendo incluso tientes científicistas. Hablamos de expectativas frente a un acontecimiento. Y la capacidad que poseemos para el éxito en la tarea, dependiendo de la expectativa que tengamos sobre su desenlace. Sin detenernos en la cuestión religiosa, en los beneficios atribuidos a la oración por quienes van a acometer una tarea peligrosa o por quienes están enfermos. La cultura, nuestra cultura, está repleta de propuestas que podríamos llamar de índole mágica: *Dios nos guarde*. Para acabar con esta reflexión, hasta la física cuántica nos empieza a sacudir con leyes que bien podrían ser atribuidas a la magia, nos estamos refiriendo al comportamiento y la posición de una partícula en una trayectoria determinada, que nos dicen se comportará de manera diferente si esta es observada o no lo es, con tan sólo mirarla ya cambian los resultados, parece magia, quizá sea ciencia o viceversa.

proyección de unos fines en la obra como medio para conseguirlo? Esta especie de exorcismo se manifiesta en situaciones 'límites' o de alto riesgo. Cuando se considera que peligra la especie. Cuando existe una amenaza externa, fuera del grupo que pretende asimilar la cultura o destruirla.

Ilustración 29



Picasso dibuja en 1949 una paloma que luego es utilizada por Aragón como imagen para el cartel que había de anunciar el congreso fundacional del Movimiento por La Paz, lanzado por dirigentes soviéticos con el apoyo de algunas personalidades del comunismo francés en los primeros años de la Guerra Fría, que se celebra en abril de 1949 en la Sala Pleyel de París.

Ilustración 30



Abax el Feixisme. Cartel de la Guerra Civil española.

En el cartel de 'Abax el Feixisme' difundido en la Guerra civil española, se aprecia un pie que viste un calzado campesino, pisando la cruz gamada.

“A este respecto es interesante recordar la forma en que los egipcios y los chinos animaban ciertos «dobles» o determinadas estatuas. Los primeros procedían por medio de pases magnéticos, mientras que los segundos encerraban un animal vivo en el cuerpo mismo de la obra. Los caldeos llegaban incluso a incorporar seres humanos en algunas estatuas a fin de crear sus ídolos parlantes, verdaderos oráculos mágicos. Asimismo, consagraban la guarda de sus monumentos importantes a niños enterrados vivos en sus cimientos. Lo que a nosotros nos parece una barbaridad sin nombre, para ellos sólo era una cosa natural, pues al observar el mundo como una realidad formal compuesta de tres planos, espiritual, anímico y corporal, no creían que la muerte fuese un fin en sí misma, sino el paso de un mundo a otro, algo no más terrible ni más grave que un catarro. Nuestra posición materialista, que nos lleva a no considerar más que las apariencias del mundo, nos hace exagerar hasta el absurdo la angustia del cambio y la renovación de todas las cosas. Tomamos por un fin lo que sólo es un comienzo. Esta actitud de los filósofos cartesianos, cegados por la corteza del mundo, engendra el escepticismo, la desesperación y la disolución de las sociedades modernas que han renegado de sus fes antiguas que, aparentemente, se han vuelto demasiado simplistas e infantiles” (Cattiaux, 1998:X).

I-7.2.2 Función Cultural

I-7.2.2.1 El Arte como Instrumento de Transformación del Paisaje.

Ilustración 31



Peines del Viento, Chillida. (San Sebastián) 1977. Piezas de acero (de 10 toneladas cada una) se colocan al final del paseo Ondarreta.

En Chillida, su obra y sus discursos teóricos vienen marcados por su concepción del espacio como un elemento simbólico y material a la vez, un espacio como concepto escultórico, modelable como se talla la piedra o se forja el hierro. Existen ejemplos en su obra de la vinculación entre espacio y escultura como ocurre con Peines del Viento.

“Construir, plantar, sea cual sea la intención, alzar la columna o tender el arco, ensanchar la terraza o enterrar la gruta; para todo ello, jamás se ha de olvidar la naturaleza. Consultemos al genio del lugar para todo. Que dice si las aguas se elevan o caen, ayuda a la colina ambiciosa a escalar el cielo, extrae del valle teatros circulares; que convoca al campo, atrae los claros que se abren, une los bosques serviciales y hace variar las sombras; ora frustra las intenciones, ora las orienta; pinta cuando plantas y diseña cuando trabajas” (Alexander Pope, 1731)³⁶.

Ilustración 32



Puppy, 1992 (1.240x830x910 cm)

Acero inoxidable, sustrato y plantas en floración.

Museo Guggenheim de Bilbao.

Creación del Jeff Koons. Gigantesco West Highland Terrier, está realizado con una finalidad crítica en referencia al elitismo y a la sociedad de masas.

La arquitectura ha sido considerada por la historia del Arte como una de las principales Artes tradicionales, junto con la escultura, la pintura, literatura, danza y música. Su poder de transformación del paisaje es evidente, aunque entendemos que sería más preciso hablar de ‘construcción’ del paisaje. Y es ahí donde el impacto sobre la estética del paisaje se hace evidente. Se trata de una disciplina artística donde se muestra de manera patente si ha habido o no intención estética del arquitecto. Si en la obra –nunca mejor dicho- han primado otras intenciones, ajenas por completo a una de las esencias del ejercicio de la construcción: la estética. Si podemos decir que estamos frente a una persona estética con la que podemos mantener un diálogo, o por el contrario delante de

³⁶ Alexander Pope, Epístola a Lord Burlington, en <http://sensacion-accion-creacion.blogspot.com.es/2013/02/la-transformacion-del-paisaje-de-la.html> Accedido el 13 de agosto de 2013

un 'aborto', si es que reparamos que existe, delante de un objeto en el sentido que define Heidegger. Si hubiera habido una proporción determinada en la construcción de edificios con intención estética, en la reciente fiebre y posterior "Bum del ladrillo", nuestro país sería unas de las zonas más bellas del mundo. Repleta de **personas estéticas** con las que poder dialogar de algo más que no fuera fútbol. (No me he podido resistir a expresarlo).

Ilustración 33



Museo Guggenheim de Bilbao, Frank Gehry, 1997

Construcciones como la del Museo de Bilbao, muestran las excelencias del Arte arquitectónico, disciplina donde la función del Arte de transformación del paisaje se hace claramente patente. Su impacto ha supuesto para la ciudad de Bilbao "situarla en el mapa", para gran parte del mundo, de manera que no sólo ha transformado el paisaje, o mejor, no sólo ha construido paisaje, sino que ha modificado de manera artística la realidad de un territorio, porque así es interpretado ahora por 'los otros'. *La modificación artística de la realidad* es justamente el título el programa de doctorado que cursó este doctorando y quien realiza, con ayuda de los directores de esta tesis, el presente trabajo.

I-7.2.2.2 El Arte como Instrumento de Transformación Social.

"Vientos Culturales A.C. es un grupo de personas que trabaja desde hace 14 años atendiendo a niños y jóvenes de colonias marginadas de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México con talleres culturales y eventos artísticos. Desde el año 2008 estamos a cargo de la producción completa del programa de televisión "Viva la Pelota" para TV10, la televisión estatal de Chiapas... Objetivos: Motivar a los

niños y jóvenes para que desarrollen su Creatividad y Habilidades además de promover Valores importantes en ellos como el Autoestima, la Honestidad, el Respeto, el Trabajo, el Estudio y el Servicio. Estas capacidades adquiridas durante la infancia influyen de manera significativa en su vida de adultos y ayudan a prevenir problemas sociales como la drogadicción, la desintegración familiar, la violencia, etc. Ángel Trejo Tuxtla Gutiérrez, Chis.- El Arte es un instrumento de rescate social para jóvenes y niños de la calle, afirman Daniel del Carmen Domínguez y Elke Franke, fundadores de Vientos Culturales, A.C., institución civil, que desde hace siete años, realiza labor artística y altruista en la capital de Chiapas”³⁷.

Han sido muchas y variadas experiencias y programas para transformar una realidad social que se han basado en la expresión artística como herramienta para conseguirlo. Esta cualidad de la experiencia artística no ha pasado desapercibida y se ha instrumentalizado con estos fines, si bien no se ha institucionalizado como método eficiente, que lo es, para la educación, al contrario, las Artes en general vienen siendo relegadas en los planes de estudios de manera sistemática, no es posible que esto se haga sin querer hacerlo mal, por desconocimiento. La pregunta es ¿por qué? Mientras “la UNESCO ve la creatividad como un componente grande en la vida espiritual y también en la vida económica y material de la gente. Para crear interés en gente joven y darles entrenamiento” ³⁸ , por otro lado en nuestro país, la última reforma educativa no ha contemplado un espacio artístico, en contra de propuestas pedagógicas, incluso en contra de programas financiados por el consejo europeo, con el objetivo de crear innovadoras metodologías para el uso de la creatividad en los centros docentes a través de actividades artísticas, como una parte más de cada materia escolar.

Añadir a lo ya escrito en el párrafo que precede, que no dejemos de insistir, cada cual desde su ámbito de influencia y por el bien de las nuevas

³⁷ Vientos Culturales. Artículo de internet; en www.vientosculturales.org extraído el 12 de julio 2012

³⁸UNESCO, http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=11672&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html 31.5.2006 13.32. Citado por “La Casa Amarilla”. *El arte como herramienta para la transformación social*, disponible en <http://bloglacasamarilla.files.wordpress.com/2012/05/Arte-como-transformacion-social.pdf> Página 10, accedido el 13 de agosto de 2013

generaciones y de nosotros mismos, en la necesidad de reservar un espacio suficiente a la expresión artística para el desarrollo adecuado de los menores.

I-7.2.2.3 El Arte como Instrumento para la Crítica.

Las Fallas de Valencia o las Hogueras de San Juan en Alicante se caracterizan por ser unos monumentos de contenido humorístico y crítico, y su concepción estilizada y vanguardista, con predominio de formas planas y colores luminosos, que con el paso del tiempo han ido configurando una estética propia. Estos monumentos pueden medir más de 20 metros de altura y nacen para ser quemados dentro de una fiesta urbana.

Ilustración 34



HOGUERA MAYOR 2001.

Constructor: Don Francisco Roca Chorques

Lema: El Paso del Tiempo.

Se trata de una fiesta que tiene en Valencia una ubicación en el calendario cercana al solsticio de primavera, y en Alicante se celebra alrededor del solsticio de verano. De manera que entronca con los cambios estacionales, lo viejo y lo nuevo, así como con la madre de todas las fiestas “el carnaval”, dado el espíritu burlesco de sus esculturas y toda la mofa que se hace contra el orden establecido, acabando con ello de manera simbólica, quemándolos. De esta manera se han quemado a los políticos, alcaldes y concejales y hasta a la propia

casa real, y algún que otro ministro de educación, sin que ello haya sido motivo de represalia. Eso es carnaval. Aunque aquí no nos vamos a detener en este punto. Se trata de un 'corte de mangas' parecido al de la ilustración que sigue.

Ilustración 35



El Artista de este provocativo cartel se llama Alex Ross (nacido en EE.UU. 1970). Ilustrador y dibujante de historietas estadounidense aclamado por el hiperrealismo de su trabajo. Desde los años noventa colaboró para la industria del cómic en dos de las más importantes casas editoriales, Marvel Comics y DC Comics³⁹.

I-7.2.2.4 El Arte como Instrumento Terapéutico.

La oficina de transferencia de resultados de investigación de la Universidad Complutense de Madrid, ha publicado en internet (COMPLUTECNO –Cartera tecnológica de la UCM) el artículo “Arte Terapia: realización de talleres en distintos ámbitos sociales”⁴⁰ donde expresa que el Arte Terapia se utiliza desde hace décadas en otros países para intervenir en las siguientes necesidades: deficiencias sensoriales (visuales y auditivas), deficiencias físicas y motóricas , deficiencias psíquicas (psicopatológicas, síndrome de Down,...) deficiencias sociales (inadaptación por distintos motivos, problemas derivados de la

³⁹ Fuente: <http://www.misscompras.com/camiseta-alex-ross-tio-sam-19417/> Accedido el 13 de agosto 2013

⁴⁰ Fuente: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/otri/complutecno/fichas/tec_mlopezfernandez1.htm Accedido el 25 de agosto 2013

inmigración, etc.), adicciones (drogadicción, alcoholismo, ludopatía), trastornos de la alimentación e imagen corporal (anorexia y bulimia), enfermedades terminales mujeres y niños maltratados, refugiados , reclusos. Que existen talleres y cursos de ayuda para afirmar la autoestima, stress y otros muchos ámbitos, y que siendo una disciplina relativamente nueva en nuestro país, ya se ofrece como una metodología para acercarse a los problemas psíquicos, sociales y afectivos, utilizando la creatividad y la creación artística para ayudar a las personas a gestionar su situación.

Enfocada esta disciplina llamada “Arte Terapia” o subdisciplina, según se quiera entender, en técnicas artísticas fundamentalmente plásticas; para otro tipo de Artes, como la danza o la música, han surgido igualmente aplicaciones en este sentido terapéuticas del Arte, como son la musicoterapia o la danza terapia.

No es baladí que la medicina en su dimensión psicológica, se apoye en el Arte como fuente de homeostasis natural/cultural para las personas que tienen alguna discapacidad o trastorno, o bien atraviesan por un momento de desequilibrio de carácter emocional, no menos importante. De la misma manera que utilicen técnicas proyectivas-creativas para usar como elementos de diagnóstico.

Se trata de una confirmación más sobre el argumento que atraviesa todo nuestro trabajo. La expresión creativa del ser humano es un satisfactor de necesidades inherentes al ser humano, se trata de un ejercicio de autoafirmación, de identidad, y este ejercicio es en sí mismo terapéutico. Además un instrumento de comunicación total, que va más allá de lo puramente cognoscitivo, y habla de lo social, de lo emocional y de lo cultural para quien pueda, esté en disposición y sepa dialogar con la obra. Más fácil de observar cuanto más original es la obra, es decir, cuanto menos indicaciones o modelos tenga el intérprete, mejor. La Obra ‘inventada’ a la vez que comunica, supone una actividad sanadora para quien la ejercita, hay que tener en cuenta

que el ser humano es en su esencia un ser creador, por naturaleza inventor, artista. Y en el ejercicio de ese su ser-esencia, cuando practica la creación, se recupera el sentido de su ser, su proyecto vital prístino, su ser 'humano', su ser 'artista'.

I-7.2.2.5. El Arte como Instrumento de Belleza.

"A finales del siglo II a. C., un desconocido artista esculpió la famosa obra "la Venus de Milo". El David de Miguel Ángel: 1501-1504. -"Venus de Milo", quizás la obra más famosa del neoclasicismo. Constituye una magistral adaptación de una obra atribuida a veces a Lisipo, 130-100 años a.C. "La Afrodita de Capua" diosa del amor y la belleza. En mármol blanco. Mide aproximadamente, 211 cm de alto. Lo principal de esta escultura es el modo en que el artista logró dar un movimiento ondulante del cuerpo, dando vida y vibración al elegante y frío esquema del S. IV a.C."⁴¹.

Ilustración 36



David de Miguel Ángel



Venus de Milo

El David de Miguel Ángel: 1501-1504, Escultura en bulto redondo. 4,34 metros de altura. El David representa a este rey bíblico, al estilo clásico: completamente desnudo y como atleta, que porta en su mano izquierda una honda (apoyada sobre su hombro) y, en la derecha, una piedra. Son claramente apreciables los rasgos del rostro, el cabello rizado, la musculatura, la diartrosis y el contrapposto de la figura.

⁴¹ Fuente: I.E.S. JORGE JUAN. Dep. geografía, historia e historia del Arte. Curso 2011-12 disponible en: http://iesjorgejuan.es/sites/default/files/apuntes/sociales/historiadelaArte2/tema3Artegriego/3.0_Arte_griego_2011-12.pdf Accedido el 14 de agosto de 2013.

La Biblioteca Nacional de España, en marzo del año 2011, realizó una exposición llamada *El Arte de la Belleza*, centrada en los perfumes y ofreció la oportunidad de contemplar una serie de grabados que se ha podido tener acceso a través de internet y que no nos hemos resistido a capturarlos por su belleza e incluirlos en el siguiente sub-apartado.

I-7.2.2.5.1 La imagen seductora de la Belleza.

“Grabados, fotografías y pequeños impresos de la colección de Ephemera recogen los momentos, casi siempre privados, de aseo y cuidado personal, seguidos de imágenes con figuras femeninas que, una vez perfumadas y arregladas, se observan en el espejo. En ellas se puede comprobar el afán de todas las sociedades por ofrecer una apariencia acorde con los gustos estéticos de cada época. Para ello utilizaban todas las armas que tenían a su alcance. La ropa, el peinado y el perfume servían para construir una imagen que buscaba seducir a cuantos les rodeaban. Este apartado incluye también aquellos momentos de juego y diversión asociados al aseo y al baño, especialmente en el mundo infantil. Y la presencia de algunos personajes conocidos por su afición a usar cosméticos y todo tipo de sustancias olorosas. Catalina de Médicis puso de moda los perfumes italianos en la vida social francesa. La reina María Antonieta usaba guantes perfumados y prefería el olor a rosas, violeta y jazmín. Y, mientras Josefina preparaba sus bañeras con agua de rosas y coñac, el emperador Napoleón se hacía dar fricciones con agua de colonia en hombros y espalda por su ayuda de cámara”⁴².

⁴² Biblioteca Nacional de España. *La Imagen Seductora De La Belleza* . En la Web: http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Arte_Belleza/Exposicion/Seccion5/Obra01.html?seccion=5&obra=1&origen= Accedido el 6 de agosto 2013.

Ilustración 37



Scultori, Adamo (ca. 1530-1587) *Mujer peinándose*

S.l., s.n., después de 1565? Estampa: buril, 145 x 95 mm.

En este grabado del siglo XVI se representa la escena de aseo de una mujer que aparece desnuda peinándose. En esta época, antes de que existiese un espacio físico independiente para el aseo, tan solo se contaba con una bandeja con agua apoyado sobre un mueble.

Ilustración 38



*Flipart, Charles Joseph (1721-1797) Según Pietro Longhi (1702-1785)
El baño Venezia, Wagner, entre 1740 y 1750?
Estampa: aguafuerte y buril, 248 x 333 mm.*

El cuarto de baño tal como lo conocemos hoy en día fue incorporándose gradualmente en la sociedad occidental a finales del siglo XVIII. Anteriormente, en países europeos como Francia, un biombo separaba la zona destinada al aseo del resto del dormitorio. En ella se colocaba una bañera que se llenaba con agua. Flipart, pintor y grabador en la corte española de Fernando VI, presenta en la escena una mujer saliendo de la bañera mientras un joven observa desde la ventana.

Ilustración 39



*Holl, Frank (1845-1888) Según Gustave Staal (1817-1882)
Mujer joven con un frasco de perfume
S.l., s.n., entre 1870 y 1888? Estampa: punteado y buril, 170 x 120 mm*

Frank Holl, pintor y grabador inglés fue uno de los mejores retratistas de la época. En esta escena recrea el momento en que una joven se perfuma después del baño.

Ilustración 40



Flipart, Charles Joseph (1721-1797)

El peluquero

Venezia, Wagner, entre 1750 y 1800?

Estampa: aguafuerte y buril, 415 x 341 mm

Durante los siglos XVII y XVIII París es el centro de todos los gustos y estilos de belleza que se imponen en el resto del mundo. En esta época el Arte de la peluquería adquiere un gran impulso. Los peluqueros son verdaderos artistas en la confección de pelucas. Para rizar el cabello de las mismas lo enrollaban en palos cilíndricos que luego sometían al calor en hornos de panadería. El polvo blanco con el que coloreaban el cabello es una mezcla de talco y almidón.

Ilustración 41



Biot, Gustave Joseph (1833-1905) Según Jaroslav Cermak (1831-1878)

El espejo

Bruselas, s.n., 1862 Estampa: aguafuerte y buril, 506 x 366 mm

Biot, pintor y grabador belga, expuso con gran éxito este aguafuerte. Presenta una escena familiar producida en el momento del aseo infantil en la que un niño se contempla en un espejo mientras su hermana observa divertida la escena.

Ilustración 42



Desmadryl, Narcisse-Edmond-Joseph (n. 1801) Según Eloise Boulanger (18010-1882)

La coquette

París?, entre 1830 y 1850

Estampa: manera negra, 391 x 275 mm

Como indica el título de la estampa, representa la imagen de una mujer coqueta poniéndose un pendiente como último gesto de su «toilette». La figura del diablo tras el espejo alude a la parte negativa que se consideraba en esta época un exceso de coquetería.

Ilustración 43



*Rolls, Charles (siglo XIX) Según Frank Stone (1800-1859)
Mujer joven ante un espejo
Londres?, s.n., entre 1830 y 1880? Estampa: punteado, 106 x 80 mm*

La joven delante del espejo dando un último toque a su indumentaria se convierte en la expresión de la coquetería femenina y refleja la importancia que se concede a la moda y a todo lo relacionado con el arreglo personal en esta época.

Ilustración 44



Lemercier, Joseph (1803-1887) Según Alphonse Léon Noël (1807-1884)

La revèrie

Paris, chez Rittner, 1829

Estampa: litografía, 545 x 385 mm

El título de la litografía de Lemercier alude a un momento de contemplación, sueño o ilusión protagonizado por una dama de principios del siglo XIX. La figura de espaldas vuelve su rostro y permite ver el contraste del borde negro de su sombrero con las plumas blancas y su piel pálida.

Ilustración 45



*Lacoussiere?, P. (siglo XIX) Paris, Passage Saulnie, 1881
«La Moda de la Elegancia Parisiense del Correo de Ultramar»
Estampa: litografía coloreada, 347 x 510 mm*

Ilustración en: El Correo de Ultramar, 1881, Tomo XIII, nº 40, p. 31

El Correo de Ultramar, periódico literario, mercantil e industrial publicado en París, acompañaba su revista con figurines de hombres y de mujeres, en los que se presentaban las modas de París. Al pie de los figurines litografiados aparece la publicidad de Guerlain, una de las casas francesas más conocidas e importantes. La relación entre moda y perfumería tardaría muy poco tiempo en afianzarse.

Ilustración 46



Regnier (siglo XIX). Según Aimé Marchaux (siglo XIX)
Le Barbier pour rire
Paris, L. Turgis Je. Impr. Editeur, 1860. Estampa: litografía, 205 x 235 mm

Este barbero de mentirijillas, reproduce a modo de juego una escena de adultos donde una niña hace de barbero y «afeita» al niño que aparece con la cara llena de jabón.



Un grabado del siglo XVIII presenta la escena de unos jóvenes jugando con pompas de jabón. Este divertimento ha sido utilizado por artistas de distintas épocas como tema para sus obras y asimismo es un motivo muchas veces utilizado por ilustradores gráficos en campañas publicitarias de productos de aseo.

Ilustración 48



Frey, Jakob (1681-1752) Según Carlo Maratti (1625-1713)

Cleopatra

Romae, s.n., 1720

Estampa: aguafuerte y buril, 370 x 245 mm

Cleopatra era una apasionada de los perfumes y a menudo utilizó su influencia para aumentar sus poderes de seducción. Se cuenta que fue la mujer que reunió más secretos sobre el cuidado de su belleza: sus mascarillas, su maquillaje y sus baños de leche pasaron a la historia.

I-7.2.3. Función política

“Rancière propone entre Arte y política intentando mediar dicha vinculación con una mirada epistemológica. El autor sostiene, sacudiendo las concepciones más clásicas, que Arte y política no poseen una relación unidireccional sino que se imbrican en una vinculación de doble vía, a modo de un vaivén, que va desde la estética a la política y desde la política a la estética. Con ello, Rancière invita pensar que esta vinculación posee una trama muy densa, podría decirse un lazo carnal. La primera vía de la relación, la que va desde la estética a la política es la que se interroga respecto a qué tiene de estética la política, sus prácticas, objetos y sujetos, es decir, cómo la política se sirve de la estética en su praxis cotidiana, vislumbrando así un vínculo entre ellas de carácter necesario, indispensable” (Di Filippo, M.)⁴³

El vínculo con la política del Arte, a través de intérpretes destacados, y no tan célebres, es ineludible, como es ineludible el vínculo del ser humano con la actividad política. No es posible ser ‘neutral’ en esto de la política –que no quiero decir de los partidos llamados *políticos*-, me refiero a que la ‘neutralidad’ en la acción política es tan imposible para el ser humano como su acción de no comunicar que ya hemos tratado anteriormente. No se puede “no comunicar” como no se puede “no hacer nada en política”; la intervención es ineludible, o bien se ‘actúa’ pasivamente, ayudando a que permanezcan las ‘cosas’ como están, o bien pro-activamente, para que las cosas cambien de dirección. No es posible no intervenir en la realidad, no es posible no ‘hacer política’, por lo que el Arte, sus manifestaciones, podrán tener una lectura política.

I-7.2.3.1 El Arte como Instrumento de Revolución

La tradición de la instrumentalización del Arte por la política se ha expresado en todos los movimientos sociales del signo que sean y en todas las Artes, desde la música hasta el cine, pasando por la pintura y la danza, por la arquitectura, la escultura etc., por todas. Hay que tener en cuenta que se están movilizand o sentimientos, hablamos de emociones, y el Arte es también *el Arte de emocionar*, si se me permite la expresión.

⁴³Di Filippo, M. Sin fecha. Revista de Epistemología y Ciencias Humanas n°3, pág. 170

“José Clemente Orozco (n. 23 de noviembre de 1883 - m. 7 de septiembre de 1949), muralista y litógrafo mexicano.[...] Sus primeros trabajos consistieron en litografías de la vida indígena; [...] Orozco retrata la condición humana de forma apolítica; se interesa por valores universales y no insiste tanto en valores nacionales, de ahí que sus imágenes más características comuniquen la capacidad del hombre de controlar su destino y su libertad ante los efectos determinantes de la historia, la religión y la tecnología”⁴⁴.

Ilustración 49



Autor: José Clemente Orozco (1883-1949), S/F, “Manifestación”. 1935 Técnica Litografía sobre piedra litográfica 27x35.

Ilustración 50



“Zapatista” 1936 . Técnica Litografía sobre piedra litográfica 33x41.5

“El Arte es en sí mismo, un elemento transformador de la cultura; en el entendido que este último representa todo un esqueleto compuesto por las costumbres, creencias, saberes y producción realizada por los humanos; entre estos elementos,

⁴⁴ Fuente: Er mundo de manué, en <http://ermundodemanue.blogspot.com.es/2011/12/jose-clemente-orozco-obras-murales.html> Accedido el 14 de agosto de 2013

el Arte es su hija predilecta, en cuanto que tiene el poder para transformarla y representarla a través del lenguaje, la forma, el espacio, el ritmo, el color, la técnica etc" (Meléndez, M. 2008: 19).

Ilustración 51



LA CIVILIZACIÓN ALEMANA APLANANDO AL MUNDO.
(De Nùmero, Turin)

El otro dibujo es de una intención y penetración formidables; es una visión clara y concisa del alcance verdadero y repercusión social de la guerra.

Naturalmente. La guerra no solucionó nada a los pueblos, y el obrero que percibió la magnitud del negocio al que había servido inconscientemente—engañado—fué ya, para siempre, un escéptico o un revolucionario. Este fué el prólogo de la revolución espartaquista alemana.

De los demás dibujos españoles valdría más no hablar. Se pueden dividir en madrileños y catalanes, es decir: germanófilos y francófilos... pero de esta época y de la presente hablaremos en otro trabajo.

★

Como resumen, o más bien a modo de conclusión:

Siempre ha habido quien por dos duros olvida todo motivo o razón de humanismo.

Publicar una recopilación de lo que

dijeron y quiénes lo dijeron etc., etc., al lado de documentos fotográficos de la Gran Guerra y sus resultados nulos por el estado caótico actual de la economía capitalista, sería una acusación durísima y constituiría un ejemplo para los que se dejan enrollar en negocios tan sucios y criminales como los de la Prensa y propaganda que ayudan a convertir a los hombres en fieras.

De la «intelectualidad» oficial de la República no pueden esperar los proletarios apoyo moral en la contienda hacia que marcha el mundo capitalista.

Vendidos ahora, son juglares de un régimen y de una clase... y el que no ataca encanalladamente al obrero rebelde apoya con su silencio la impunidad del diario crimen estatal.

Hoy, como ayer, pre-guerra... Vendidos los cerebros, prostituidas las plumas y los pinceles... pero hoy los proletarios tienen sus editoriales, sus literatos, sus artistas...



DESPUES DE LA GUERRA
El licenciado.—¿Y ahora qué hago yo con esta bomba?
(De España, Madrid.)

I-7.2.3.2 El Arte Como Instrumento De Guerra

“El cartel de la izquierda, es una obra de James Montgomery Flagg (1877-1960). Éste es uno de los 46 pósters ilustrados por este artista durante la primera gran guerra. El sentido es intuitivo y la respuesta que se espera ha de ser visceral. Ver a este señor tan “respetable” que en esa pose tan inquisitorial, mirándote directamente a los ojos y señalándote con el dedo índice al corazón, . . . no puedes negarte, has de sacar todo el espíritu gregario y patriótico que te queda y unirte al ejército para defender a la sociedad y el estilo de vida americano”⁴⁵.

Ilustración 52



“El poster de la derecha es del estadounidense de la segunda guerra mundial que pretendía concienciar-amenazar a la población con sobre el peligro de los espías y las informaciones que podían sacar los alemanes y sus contactos en el territorio USA. Nos muestra la amenazadora silueta de un soldado alemán, bajo él en gran tipografía podemos leer: “HE’S WATCHING YOU” (“él le está mirando”). El póster data de 1942 y fue dibujado por Glenn Grohe”⁴⁶.

I-7.2.3.3 El Arte Como Instrumento De Denuncia

“El Arte en tiempos de crisis cumple su función a la perfección en todo momento y circunstancia porque está claro que es universal y cósmico, planetario y humano, siendo fiel testigo de la época en la que se desarrolla. [...] [...]El Arte en tiempos de crisis, el Arte de hoy, cumple un papel de desintoxicación, porque va más allá del mercado, se nutre del mismo, vive gracias a él, pero, también, muestra su visión de largo alcance, su actitud que se encuadra en la manera con

⁴⁵ Fuente: UI AR DE JAPIS, en <http://imakinarium.net/homenajes/tiosam/tiosam.htm> Accedido el 14 de agosto de 2013

⁴⁶ Fuente: UI AR DE JAPIS, en http://imakinarium.net/notis/2013/5/130522_homenaje_watching/0_heswatchingyou.jpg Accedido el 14 de agosto de 2013

que el artista informa de lo que está más allá a partir de una obra que se halla en el aquí y ahora. La crisis, la profunda crisis económica, financiera, industrial, laboral y social en la que nos encontramos sumergidos es preocupante. No solo a nivel de paro, construcción, financiación y bienes, sino también energética y espiritual. Porque no se trata de una crisis sectorial, sino global, internacional. El sistema, los sistemas están cambiando, están transformándose. Y, en ese contexto, el Arte, la expresión plástica, recoge esas sensaciones de crisis, desequilibrio y transmutación de conceptos e ideas. [...]...]El Arte en tiempos de crisis adopta una posición de salvaguarda de los valores ancestrales, conectándonos con el cosmos, el macrouniverso, allá donde hay diversidad de mundos, pero que no se ven ni se pueden cuantificar. El Arte en tiempos de crisis, conecta con la multiplicidad de la existencia y la interacción con las diferentes dimensiones. [...]...]En el fondo el artista es un gurú moderno, que viaja a la velocidad de la luz por diferentes universos, buscando la conexión con el aura de lo perfecto, a partir de sus ideas, de la inspiración, de la voluntad de saber y hallar. El creador plástico puede ser cronista de la época [...]...] El Arte en tiempos de crisis nos comunica con la diversidad de mundos existentes, liberándonos de las pesadas cargas que la materia conlleva” (Montané, J.L., 2008)⁴⁷.

La poesía declamada y en su versión de copla o canción protesta, si se quiere denominar así, han sido géneros artísticos que se han manifestado con fuerza en momentos de conflictos y crisis, con una doble intención, por una parte hacerse eco de una situación de cierta vulnerabilidad de un sector de la población, prestarle su voz o poner en versos emociones y sentimientos, y por otra parte, concienciar no sólo a quienes la padecen sino también a quienes no. *“El flamenco habla de miedo, persecución y desprecio, según el flamencólogo y poeta Félix Grande, quien asegura que este género es “la canción protesta más importante, irrompible y duradera” que se ha dado en la historia del castellano”⁴⁸.*

En verso o en prosa, Federico García Lorca quiere conmover y razonar con el auditorio; en el caso que sigue, se trata de un fragmento del discurso

⁴⁷Fuente: Joan Lluís Montané (Asociación Internacional de Críticos de Arte). Artículo en Internet. “El Arte en tiempos de crisis”. Revista Transversales número 13 invierno 2008-2009 en la Web: <http://www.transversales.net/t13jlm.htm> Accedido el 14 de agosto 2013

⁴⁸ Fuente:

<http://www.diariodesevilla.es/articulo/ocio/1583068/flamenco/es/la/cancion/protesta/mas/importante/y/duradera.html> Accedido el 14 de agosto de 2013 de

titulado “**medio pan y un libro**”, que el poeta dio en la inauguración de la Biblioteca de su pueblo, Fuente Vaqueros (Granada) en septiembre de 1931.

“No sólo de pan vive el hombre. Yo, si tuviera hambre y estuviera desvalido en la calle no pediría un pan; sino que pediría medio pan y un libro. Y yo ataco desde aquí violentamente a los que solamente hablan de reivindicaciones económicas sin nombrar jamás las reivindicaciones culturales que es lo que los pueblos piden a gritos. Bien está que todos los hombres coman, pero que todos los hombres sepan. Que gocen todos los frutos del espíritu humano porque lo contrario es convertirlos en máquinas al servicio de Estado, es convertirlos en esclavos de una terrible organización social. Yo tengo mucha más lástima de un hombre que quiere saber y no puede, que de un hambriento. Porque un hambriento puede calmar su hambre fácilmente con un pedazo de pan o con unas frutas, pero un hombre que tiene ansia de saber y no tiene medios, sufre una terrible agonía porque son libros, libros, muchos libros los que necesita y ¿dónde están esos libros? [...] Ya ha dicho el gran Menéndez Pidal, uno de los sabios más verdaderos de Europa, que el lema de la República debe ser: «Cultura». Cultura porque sólo a través de ella se pueden resolver los problemas en que hoy se debate el pueblo lleno de fe, pero falto de luz” (García Lorca, F.)⁴⁹.

Desde entonces han pasado 81 años, nos plantamos en el 2013 y hay otras maneras no menos elocuentes de denunciar la necesidad de cultura y la obligación de poner algo por nuestra parte, sin entrar en comparaciones –que siempre son odiosas y en este caso además, es imposible- se transcribe a continuación la letra de una canción denominada “*España es Idiota*” del conjunto “Def con Dos”, grupo musical que mezcla el rap y el rock. Fundado a finales de la década de 1980. Estamos en desacuerdo con ciertas afirmaciones que se vierten y expresiones poco elegantes pero no por ello debemos sustraernos a la realidad que nos circunda. Si bien la canción ilustra este apartado de “*el arte como instrumento de denuncia*”, impresiona desánimo, más propio de un ‘réquiem’. Nosotros ¡tenemos esperanza en que nuestra realidad mejore!, en contra de lo que decía Nietzsche: “*la esperanza es, en verdad, el peor de los males, porque prolonga las torturas de los hombres*”; ya que ese pensamiento de

⁴⁹Fuente: <http://www.actiludis.com/wp-content/uploads/2011/04/Medio-pan-y-un-libro.pdf> Accedido el 15 de agosto de 2013

Nietzsche es para volverse loco, justo lo que a él le ocurrió si es que no lo estuvo siempre. La falta de esperanza, la des-esperanza, coincide con un pensamiento fatalista de la realidad, donde “no hay nada que podamos hacer para cambiar nuestro contexto”, y es sostenida por una falta de poder personal, a veces un poco cómodo, o si se prefiere, se trata de una instalación en la emoción del miedo. La esperanza o la fe, si es el caso, son los motores del cambio de la situación que sea, no es una actitud pasiva, desprovista de acción, sino todo lo contrario, proactiva.

“España es idiota” del grupo “Def con dos”⁵⁰

Huele a bobo en la piel de toro, huele a bobo en la piel de toro, huele a timo en el común destino, huele a estafa en la gran falacia, de la grande y libre que es tan cutre como rancia	Procesiones malabares y panderetas testigo reino de sangre y arena pasarón de ti al echar sus cuentas nos custodian el legado de la patria negra esto es un drama o una dolencia esto es país o es penitencia? tan sólo una triste coincidencia, con el folleto de viajes de cualquier agencia?
bajo el yugo eterno los flechas trabajan perpetuando los valores de la patria ¿Cuáles? Chapuza, romería, escaqueo e ignorancia	¡Ecce homo somos todos! ¡Ecce homo somos todos! pero antes de que el cuarto reich nos haga sus peleles
polvo blanco en la política y el banco polvo blanco en la política y el banco jueces rancios que trabajan para franco guante blanco haciendo nuevos millonarios corrupción y despotismo en cualquier bando y todos en el pozo digiriendo su milagro bigote, ceja o barba cana vota al soplagaitas que te venga en gana	es mejor que Gibraltar nos permita ser ingleses basta de aguantar la infamia! de vivir un monopoli en que la banca siempre gana! rasgar banderas pasar de patria y aspirar a ser una provincia más de Islandia
¿y que hago ahora con mi vida loca? en este absurdo si España es idiota los mismos listos los mismos bobos será que somos... estúpidos todos!	¿y que hago ahora con mi vida loca? en este absurdo si España es idiota los mismos listos los mismos bobos será que somos... estúpidos todos!
puedes entenderlo o no pero es así, no quiero ser de aquí puedes entenderlo o no pero es que yo me doy en adopción (Bis)	puedes entenderlo o no pero es así, no quiero ser de aquí puedes entenderlo o no pero es que yo me doy en adopción (Bis)

⁵⁰Fuente: <http://www.goear.com/lyrics/103419/espana-es-idiota-def-con-dos-espana-es-idiota> Accedido el 14 de agosto de 2013. Para visionarla en: <http://www.youtube.com/watch?v=YXvTLGslkIM>

El Arte como protesta social expresada en un cartel se desarrolla en Europa a finales del siglo XIX. El cartel se convertiría pronto en uno de los modos más útiles para despertar y concienciar al público. También en un medio para la propaganda política. El cartel se llegó a definir como "un grito en la calle".

Ilustración 53



Algunos cuadros en la historia del Arte son también como gritos en la calle, por ejemplo: Los desastres de la guerra de Goya, el 37 (Ilustración 54): un prisionero español desnudo ha sido empalado en un árbol seco a la par que mutilado de sus extremidades superiores; al fondo, en un plano inferior, en parte oculto, dos militares napoleónicos, uno con el sable, el otro con el cuchillo, parecen mutilar a un prisionero. A la izquierda, un militar arrastra un cadáver en dirección al grupo. Este aguafuerte que representa la barbarie francesa tiene su contrapunto en el 39 (Ilustración 55) Grande hazaña ¡Con muertos! donde se expone la de los patriotas. En ambos, el árbol se transforma en objeto de tortura.

Ilustración 54



Esto es peor.

37 Aguafuerte, aguada y punta seca. 157 x 208 mm

Ilustración 55



Grande hazaña! Con muertos!

39 Aguafuerte, aguada y punta seca. 156 x 208 mm

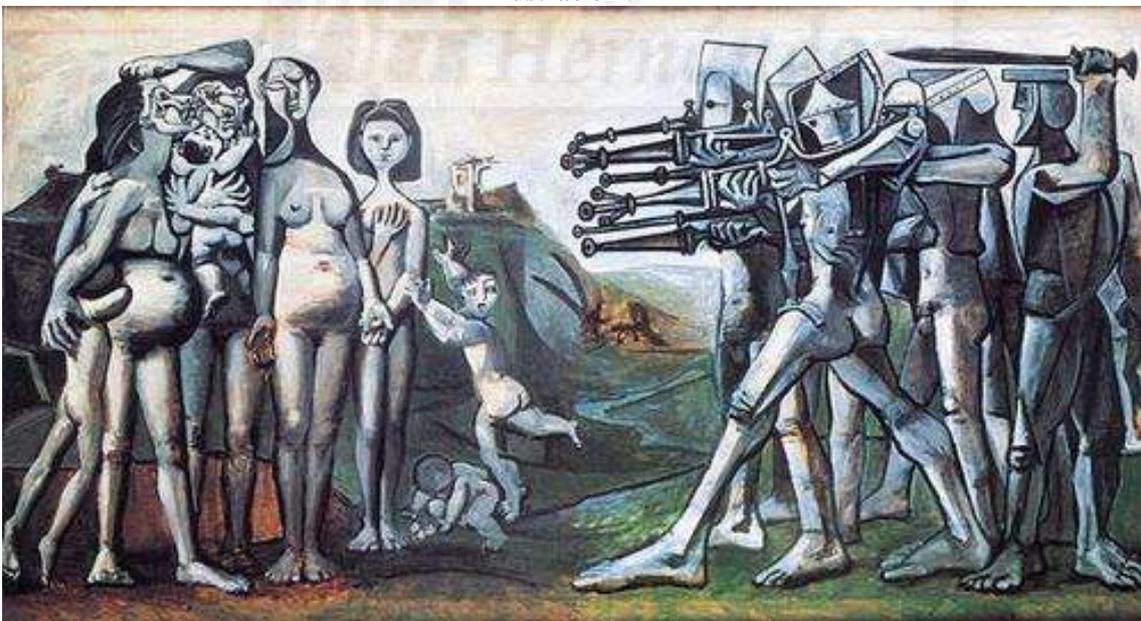
O la obra de Käthe Kollwitz (1867-1945) una de las artistas plásticas que con mayor coherencia ha representado el movimiento expresionista alemán desde una perspectiva social y profundamente comprometida.

Ilustración 56



Nunca más guerra! Litografía 94x70

Ilustración 57



Masacre en Corea, 1951 de Pablo Picasso.

Está realizado con la técnica al óleo sobre madera y con unas dimensiones de 110 x 210 cm.

“Una de las primeras obras importantes en criticar el abuso de poder de los Estados Unidos tras la II Guerra Mundial fue esta obra de Pablo Picasso, donde

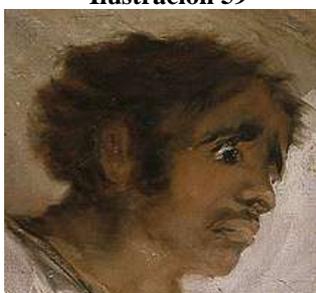
un grupo de militares estadounidenses se preparara para masacrar a un grupo de indefensas mujeres y niños en Corea del Norte. [...]La obra se inspira en los fusilamientos del 3 de Mayo, pintado por Goya en 1814 y sirvió de propaganda para el Partido Comunista Francés, del cual era militante. En Corea del Sur, la pintura fue considerada anti-estadounidense, lo que la convirtió durante largo tiempo en un tabú en el Sur, prohibida su exhibición pública hasta 1990” (Rossique,P. 2007)⁵¹.

Ilustración 58



El 3 mayo en Madrid, o “Los fusilamientos” Goya 1814. Lienzo. 268 x 347c m.

Ilustración 59



Se trata de una de las miradas de mayor fuerza que existe en toda la historia de la pintura universal. Unos ojos que apenas están ‘dibujados-pintados’ dieron a luz al expresionismo. Se trata de un rostro que está mirando de cara a la muerte con incertidumbre y arrojo. Si el detalle del rostro se completa con el de todo su cuerpo, da la impresión de que está ‘llamando’ a la metralla a que envista de una vez, como si se tratara de un toro.

⁵¹ Paco Rossique, en <http://elestantedelfondo.blogspot.com.es/2007/05/el-museo-virtual-ii-goya-un.html>
Accedido el 15 de agosto de 2013

Ilustración 60



El Rostro de la Guerra de Salvador Dalí 1940/41. Óleo sobre lienzo. 64x79 cm, colección privada de Boijmans Van Beuningen (Holanda)

“Se trata de una careta o máscara de la muerte situada sobre un fondo desértico a lo De Chirico. La cara está desfigurada por la putrefacción, rodeada de pequeñas serpientes o sanguijuelas, con un leve recuerdo al personaje mítico de la Medusa. De las cuencas oculares y de la cavidad bucal salen calaveras con más calaveras dentro de los ojos y la boca en una repetición infinita. Es la presencia y la multiplicación de la muerte. [...] Realmente, Dalí no consigue el efecto de horror que intenta transmitir, puesto que el resultado final es de un aspecto grotesco pero amanerado. Su cómoda vida en lujosas viviendas estadounidenses, en las que los ecos del conflicto llegaban a través de los periódicos, y no habían llegado a su momento más crudo, impedían una empatización directa del artista con la guerra. Si hubiese creado la misma obra con las sensaciones de los artistas que permanecieron en el continente, el resultado habría sido radicalmente distinto” (Ángel Saiz)⁵².

Ilustración 61



El rostro del horror

Un 8 de Junio de 1972 se realizó una fotografía que se ha convertido en una de las más célebres a la vez que dramáticas imágenes de la Guerra de Vietnam.

La instantánea realizada por el fotógrafo vietnamita Nick Ut quien cubría la guerra Associated Press dio la vuelta al mundo mostrando a todos el rostro del horror.

⁵² En <http://historiasdeArteyguerra.blogspot.com.es/> Accedido el 15 de agosto de 2013

I-7.2.4 FUNCIÓN ECONÓMICA.

I-7.2.4.1 El Arte como instrumento publicitario

Ilustración 62



Carteles publicitarios retro de la marca Coca-Cola

“Pemberton, el creador de la bebida más conocida, la Coca Cola, al parecer le pidió a un amigo que escribiese la fórmula, y dicho papel salió a la luz en el diario “Atlanta Journal Constitution” en 1979 cuando hablaban de la historia de la Coca Cola, pero pasó desapercibido por todo el mundo” (Torres,C. 2011)⁵³.

La actividad para atraer a los consumidores y mantener su fidelidad hacia el producto, se llama “marketing” (mercadeo), y en su desarrollo la publicidad juega un papel importante. La utilización de las Artes gráficas y de diseño han adquirido una importancia vital para seducir a los futuros clientes o mantener su fidelidad en el consumo de determinado producto. Nadie que se adentre en la ‘selva’ del mercado, lo hará sin programas publicitarios donde la expresión artística, la ‘imagen’ de la marca –en imagen o sonido, o cualquier otra apoyatura artística- adquiere gran importancia. La imagen, la marca, llega a sustituir al propio producto, su grado de dependencia es tan alto que se llega a confundir en innumerables ocasiones al producto por la propia marca.

⁵³ En <http://www.openads.es/se-desvela-el-secreto-de-la-coca-cola/> accedido el 16 de agosto 2012

Ilustración 63



“Probablemente, la perfumería sea el sector en el cual el complemento embellecedor que supone la información, desde etiquetas a carteles y anuncios, haya conocido de más antiguo cierta exigencia en su diseño, como se desprende de la contemplación de este catálogo que tienen en las manos. Todas las etiquetas forman parte de una misma voluntad, distintiva e identificadora, con mayor o menor acierto en su presentación y con desigual valor artístico, pero respondiendo todas a la ingeniosa condición de tarjeta de identidad que les fue asignada.[...] Tal vez fuera el sector de la perfumería el que antes reparó en la necesidad de disponer de una imagen de producto unificada, coherente, personalizada y distinguida, para tratar de incrementar su eficacia mercantil” (Satué, 2011:1-3).

«[...] ‘La adaptación de la mujer madrileña a los dibujos de Penagos, en los que nuestras lindas convecinas comenzaron a verse, más que como eran, como debían ser. Penagos les demostró todas las posibilidades de que eran susceptibles, les enseñó todo el partido que podían sacar de sí propias. No es que el gran artista pintase madrileñas arbitrarias ni quiméricas. Pintaba madrileñas perfectamente posibles. No es que intentase alterar el tipo de madrileña, sino que pretendía depurarlo, haciéndole ganar en carácter al mismo tiempo que en esbeltez y en elegancia. Y si Penagos logró influir tanto en la transformación física de las madrileñas, es porque tenía razón. Tenía más razón que la realidad, y la realidad se dio por vencida’ (Fernando Huici: «El grafismo de Penagos», El País, sábado, 1 de julio de 1989). La profesión artística del perfumista se asemeja a la del compositor musical o a la del pintor, que piensan y realizan construcciones a partir de una gama o de una paleta. El perfumista trabaja con las denominadas notas, que se relacionan entre sí mediante acuerdos, los cuales se integran en combinaciones o formas olfativas’ [...]” (Teresa Martínez Figuerola: Alexandre Cirici Pellicer. Valencia, Campgràfic, 2010; en Satué, 2011)⁵⁴.

⁵⁴Enric Satué, *El diseño gráfico de perfumes y jabones*. Accedido el 31 de agosto de 2013 http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Arte_Belleza/documentos/belleza_estudios_02.pdf

I-7.2.4.2 El Arte como Bien Económico

En otro sentido, la función económica del Arte, se ha hecho patente como inversión 'refugio', así como el oro, para carteras de empresas, particulares y fundaciones. Con lo cual se especula, se especula económicamente como un bien más del mercado, mercado que todo lo abarca, y el Arte no se escapa, Abandonando así el territorio que le es propio, su nación, convirtiéndose así en 'objeto', dejando de ser 'persona estética'.

Ilustración 64



"El grito' de Edvard Munch, uno de los iconos más reconocibles de la historia del Arte, se ha convertido en la obra más cara vendida jamás en una subasta al alcanzar casi US\$ 120 millones durante una puja en la sede de Sotheby's en Nueva York en la que se recaudaron US\$ 330 millones. "Es una de las pocas imágenes que trascienden la historia del Arte y que tienen un alcance global, quizás sólo por detrás de La Mona Lisa", afirmó a Efe el director de la venta, Simon Shaw, quien agregó que la popular obra del pintor noruego (1863-1944) "define la modernidad y es instantáneamente reconocible"⁵⁵

El mercado del Arte internacional demuestra con esta venta un vigor inusitado frente al clima de inseguridad que ha despertado entre los inversores la crisis del mercado financiero internacional.

⁵⁵ EL UNIVERSAL. Artículo de internet, en <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/120503/el-grito-bate-record-al-subastarse-en-1199-millones-de-dolares>
Accedido el 1 de agosto 2012

PROPUESTA DE ENCUENTRO:
ARTE Y ANTROPOLOGÍA

I-8.1 El encuentro de la antropología con el arte

La Venus de Hohle Fels es similar a otras estatuillas femeninas que aparecieron más tarde. De unos 6 centímetros de alta (cabe en la palma de la mano), tallada en marfil de mamut, con senos y vulva –aparentemente- desproporcionados, y curvas pronunciadas. Se le atribuye una antigüedad de 35.000 años. Hallada en el 2008, en la región de Suabia, Alemania, aún se siguen excavando en el yacimiento con la esperanza de terminar de encontrar otros fragmentos, ya que la estatuilla ha sido recompuesta de los 6 fragmentos hallados hasta el momento.

Ilustración 65



La Venus de Hohle Fels
Talla en marfil de mamut, 6 cm.de alto.
Realizada hace unos 35.000 años atribuida al Homo neandertalensis.

Nicholas Conard, de la Universidad de Tubinga, señaló que la aparición de esta estatuilla demostraba que las expresiones artísticas habían aparecido antes de lo que se creía entre los humanos prehistóricos. Textualmente dijo “*este descubrimiento cambia radicalmente nuestra visión del Arte paleolítico*”⁵⁶. En este sentido es fácil explicar cómo la Antropología se encuentra con el Arte, ni más

⁵⁶ Mundo Neandertal, 14 de mayo 2009. En <http://neanderthalis.blogspot.com.es/2009/05/descubren-estatuilla-de-marfil-de-hace.html> Accedido el 15 de agosto de 2013.

ni menos desde el mismo momento que se dispone a investigar el origen de la especie humana comienza a encontrar sus creaciones artísticas, como no podía ser de otra manera, el encuentro de la Antropología con el Arte del ser humano es inevitable e intrínseco a la propia disciplina.

Ilustración 66



*Venus de Willendorf.
Figura calcárea de 10,5 cm de altura, datada hacia el 20.000 a C.
Conservada en el Museo de Arte Natural de Viena.
Atribuida al homo sapiens.*

Ocurre, como en todo encuentro entre personas, que la primera impresión es importante, y la lógica de las preguntas después de una primera mirada interesada es crucial. Y digo esto porque si se pregunta de manera desacertada obtendré respuestas igualmente inadecuadas. Nos explicamos, aunque la pregunta que en general la Antropología Social y Cultural se realiza para investigar y producir teoría es **¿por qué?** (pregunta que ya hemos contestado en función de las necesidades del ser humano, así como, en este territorio de la prehistoria, también hemos respondido a la pregunta del **¿para qué?**); cuando

tiene delante una manifestación cultural de las características que estamos observando convendría matizar dichas preguntas, ya que por un lado, preguntar *el porqué* hace referencia a la motivación originaria, las motivaciones del ser humano –¿incluimos aquí a los Neandertales, especie a la que probablemente debamos más de lo que creemos?- y dichas motivaciones del ser humano tienen que ver con las necesidades que ya se han tratado aquí (*las necesidades que son similares para todos los tiempos y en cualquier lugar, lo que cambian son los satisfactores, es decir cómo se satisfacen las necesidades, y es ahí donde aparece la cultura*), y es ahí donde aparecen las representaciones simbólicas, y es ahí donde aparecen las Venus.

Además, desde un tiempo aquí, cuando se ha concluido que han compartido tiempo y espacio dos especies de humanos, los Neandertales y los Sapiens, aparece un ruido de fondo sobre qué especie ha sido la que ha alumbrado estas magnificas obras de Arte, la exquisitez en su ejecución no tiene ninguna duda, al menos para nosotros.

Un paquete informativo como la que se nos brinda delante, me refiero a las Venus del tipo Willendorf, encontradas en toda Europa, en torno a los 20 mil y 35 mil años a.C., entendemos que hay que tratarlo como un símbolo cultural de los humanos de la época, para que los hiciera sentir parte de un grupo (**función de identidad**), un distintivo que expresaba su capacidad artística, su destreza en la técnica de la escultura (**de reconocimiento**), su nivel de tecnología (**función de conocimiento**), y por último un recurso de exhibición o intercambio – no se trata de una pieza a esconder u ocultar- (**función comunicativa**); como ya expresamos en el apartado “I-7.1 Funciones inherentes a la actividad artística”.

El esfuerzo productivo y reproductivo de la naturaleza, incluido la creación artística del ser humano –no podemos olvidar que también somos naturaleza-, no puede ser tratado a la ligera. La naturaleza no malgasta energía como hemos señalado anteriormente en este mismo trabajo; además lo alcanzable por el

esfuerzo empleado ha de ser proporcional a dicho consumo de energía, 'tiene que merecer la pena', el principio de economía de la naturaleza ha de aplicarse de manera rigurosa a la producción de obras de Arte por los seres humanos. ¿Qué se quiere decir con esto?: Que no puede haber nada baladí en la inversión de tiempo para el aprendizaje y su elaboración, esfuerzo para la propia ejecución de la obra y destreza técnica para la obtención de una pieza sumamente elaborada, que no puede ser utilizada para recolectar alimentos ni para cazar animales, por tratarse de una estatuilla que cabe en la palma de la mano, si esto ocurre deberá ser para la obtención de un beneficio muy importante para la persona/grupo (¿quizá la trascendencia?).

La pregunta pues de ¿para qué se podrían utilizar las Venus? ¿Para qué servían estas obras de Arte? Creemos que ya ha sido contestada en cuanto a las funciones inherentes del Arte que se le han asignado en este trabajo. Obras de Arte con una vigencia de más de 10.000 años, que se dice pronto, ya que si la Venus de Hohle Fels se data en hace unos 35.000 años y la Venus de Willendorf en unos 20.000 años, la diferencia es superior a 10 milenios, es algo a tener en cuenta también.

Otras preguntas que quedan sin contestar son qué otras funciones culturales tenían estas estatuillas, cómo se utilizaban exactamente y qué podrían querer representar. En este sentido no es oportuno, en primer lugar, homogeneizar las culturas de un vasto territorio en un período de tiempo de más de 10.000 años, por muy 'tranquilos' que fueran nuestros antepasados, aunque no tuvieran reloj. Intentar dar una respuesta que sirva 'para todos' no nos parece muy coherente. Especular en que un parecido producto artístico vaya a significar lo mismo durante más de 10 milenios estimamos que es un atrevimiento, por muy eficaz que fuese la transmisión oral de la cultura en aquellos tiempos.

La seguridad de la información que nos transmiten las Venus es su morfología, y también hay que tener en cuenta que aquello que se representa artísticamente hablando, es aquello que es apreciado, reconocido, y en este caso se trata de una

figura de género femenino, por lo que podemos inferir que este género era admirado por la comunidad, hasta el punto de ser lo suficientemente explícito para tener capacidad de simbolización para el grupo, de algo, ese algo tendrá que ver en alguna medida, con las características que definen a la fémina de la especie humana, y es aquí donde entra la cultura de grupo a definir las características del género femenino que pueden ir más allá que las eminentemente biológicas, donde se pretende circunscribir a la mujer en nuestra cultura.

Las estatuillas de las Venus presentan cierta proporcionalidad que sugiere estabilidad, apelativos como exagerados pechos o glúteos prefiero obviarlos, por no haber viajado a la prehistoria últimamente. Se trata de unas figuras que nos dicen claramente que es una simbolización de 'algo', simbolización porque no ha sido la falta de técnica no esculpirles un rostro, ni extremidades con el esmero que sí han demostrado en la representación de senos y sexo, ombligo y glúteos, barriga y peinado –en el caso de la Venus de Willendorf-, nada de esto se puede pasar por alto, pero no podemos inferir –los antropólogos lo sabemos bien- valores de una cultura hacia otra, y amigos, no podemos salirnos de la nuestra, de manera que sólo podemos asegurar que es un símbolo, se trata de un símbolo femenino y poco más, que cabe en la palma de la mano o es fácilmente transportable, que su nivel de acabado la circunda. Hablar de que se trata de un fetiche o amuleto de fertilidad, algo que se estila en el análisis de estas obras de Arte, no nos atrevemos, a lo máximo que nos aventuraríamos es a especular que podría tratarse de un símbolo que podría tener que ver con la magia, y en este sentido podría cumplir los dos principios de la misma al que con anterioridad nos hemos referido *“primero, que lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas, y segundo, que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico”* (Frazer, 1981:34), y hasta aquí podemos escribir sobre estas magníficas obras de Arte, verdaderas *“personas estéticas”*.

Ilustración 67



Dama de Elche, S-V a.c. 56 cm. Caliza.

Museo arqueológico nacional.

Arte íbero

“Una de las primeras aproximaciones de la antropología al problema del Arte ha sido a través de un artículo siempre citado de Meyer Shapiro sobre estilo, aunque su autor no fuese antropólogo, el planteamiento que hizo en aquella ocasión, dentro de un contexto típicamente antropológico, sigue siendo hoy de un especial valor”[...] refiriéndose al estilo “la vaguedad e imprecisión del término se ponía de manifiesto cuando hablábamos por igual de estilo egipcio de estilo manierista, estilo florentino, estilo herreriano, estilo naturalista o estilo campesino”, queriendo en cada caso significar cosas evidentemente distintas. Como decía Shapiro, “por lo general, los estilos no se definen de una manera estrictamente lógica. Como sucede con los lenguajes, la definición indica más que sus características particulares, su ubicación espacio- temporal, o bien su autor o su relación histórica con otros estilos (Shapiro, 1962: 11. En Alcina, 2004: 22). Tradicionalmente, la antropología se ha ocupado del estudio de las sociedades ‘primitivas’, ‘exóticas’, ‘sin Estado’, ‘de tecnología simple’, ‘de pequeña escala’, ‘sin historia’, ‘frías’, es decir de sociedades y grupos humanos previamente clasificados

y definidos en términos comparativos, negativos y jerárquicos con relación a las sociedades dominantes: las occidentales.[...] no es de extrañar que en el terreno del Arte, el Arte 'primitivo' haya sido el coto adjudicado a la antropología" (Méndez, 1995: 35).

De esta manera, a la Antropología Social se le veta para el análisis de las expresiones artísticas que se producen en las sociedades occidentales, 'nuestro mundo', por ser un coto adscrito a la historia, estética y recientemente, también a la sociología. El Arte *"un continuo que se desplaza desde la abstracción completa, desde diseños que son enteramente no descriptivos, a través de varios grados de convencionalismo, hasta composiciones donde se ha intentado la traducción de la experiencia en los términos más precisos posibles"* (Herskovits, 1964: 418).

Ilustración 68



*Escena de Caza.
Cova dels Cavalls de Valltorta
(Castellón, Comunidad Valenciana, España)
Arte prehistórico*

"El pensamiento científico y estético occidental le ha negado al Arte 'primitivo' sus dimensiones históricas, y a sus creadores su individualidad artística. Esta negación, camuflada por la antropología gracias al uso del 'presente etnográfico',

ha servido para [...] interpretar etnocéntrica y androcéntricamente las formas de expresión artística de las sociedades no occidentales.[...] La antropología actual tiende a interpretar el Arte como una forma cultural expresiva cargada de significado simbólico, sujeta a condicionamientos materiales y ecológicos, sometida a las formas de producción, distribución y consumo de bienes propias a cada cultura, a la interacción social, a la ideología y a la historia” (Méndez, 1995: 42-44).

La “**exposición**” de una obra es siempre una invitación a la metacomunicación entre el artista, [ya que la obra es el propio actante] y el observador. A diferencia de la “**exhibición**” de la obra, que es una invitación a su contemplación y valoración. Independientemente de la intención de la obra, será el observador quien decida su calificación, será quien se *invente* una invitación u otra. Se propone que la mirada antropológica hacia la producción artística sea la de ‘poner fuera’ de un grupo cultural un ‘input’ que invita a otros miembros de su grupo y a los de otros grupos a imponer conductas.

La relación entre los actantes (Obra y espectador) puede expresarse de múltiples maneras, y puede entenderse claramente a partir del producto resultante de la coincidencia espacio / temporal entre ambos y sus contextos, del encuentro. Siguiendo a Arnold Hauser, este encuentro, es un acto de comunicación, una totalidad.

En este cruce de percepciones metafóricas hay una búsqueda del propio yo en el otro, del observador en el ‘observador’ [¿quién es quién?] que será modificado por las mutuas percepciones, sus precisos contextos, y una investigación que provoca el inicio del proceso cognitivo mítico de la obra, convertida en símbolo al final de este proceso. Produciéndose así eficacia en la comunicación. Porque esto se puede ‘sentir’ y no necesariamente explicar, aunque sí interpretar.

I-8.2 EL PROCESO COGNITIVO MÍTICO DE LA OBRA

Este proceso tiene unos momentos, que van desde el lenguaje de los objetos hasta la propuesta del símbolo. Se trata de una relación no desprovista de emociones, expectativas y proyecciones, donde la cultura de pertenencia del intérprete juega un papel determinante, así como su entrenamiento en resistirse a ser su percepción contaminada por sus propios referentes culturales, algo harto difícil si no imposible. Se trata de un camino, un acercamiento hacia el conocimiento del 'otro', el 'otro' que es algo más que un objeto, se trata de una "persona estética" como antes hemos conceptualizado, de ahí el absoluto respeto y la total incertidumbre de no saber quién es *el otro*. Esta actitud nos facilitará sin duda una conversación entre iguales, la mejor manera de conocerse. Son siete los momentos que vamos a analizar a continuación: *lenguaje de los objetos, poner nombres, comparación, metonimia, metáfora, relato* y por último *símbolo*.

I-8.2.1 Lenguaje de los objetos

Ilustración 69



"Bodegón de Cacharros" Francisco de Zurbarán, 1650. Oleo en lienzo. 46x84 cm.
Museo del Prado (Madrid)

"La composición, extraordinariamente sencilla, otorga a la luz el protagonismo absoluto ya que es ella quien individualiza cada objeto. La ausencia de sombras de unos cacharros en otros indica que el pintor fue realizándolos de uno en uno y en orden, tratando la obra por partes, individualizando cada recipiente, y no como un todo"⁵⁷.

⁵⁷ MUSEO DEL PRADO. En <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/bodegon-1/> Accedido el 16 de agosto de 2013

Objeto es todo elemento que forme parte de una decoración estética, es un actor o actante más, porque toma parte activa de la escena. Porque está presente.

Los objetos no son cosas pasivas y además están en conexión con los otros elementos del entorno. Todos los elementos están correlacionados. Todo ser es un nudo de relaciones y cambia de entidad según cambia de relaciones. Si vemos un objeto aislado no entenderé nada, lo haré en la medida que comprenda las relaciones con otros objetos. La estructura entonces cobrará sentido para nosotros. Entendemos por objeto todo lo que está delante de nosotros, delante del observador. No significa físicamente ni temporalmente, sino que pueda ser observado por el sujeto: Ej. Las ideas. Todo lo que se resiste a nuestra inventiva, esto va contra una visión dualista de la realidad, material versus inmaterial.

I-8.2.2 Poner nombres

Ilustración 70



“Ardor” Alfonso Sánchez Luna, 2010. Grabado Al aguafuerte gofrado sobre papel 50x33cm. Colección Pedro Beltrán.

Nombramos a los objetos porque de alguna manera los tenemos en cuenta y por lo tanto son 'activos', es decir, porque se interactúa con ellos. Sólo se puede poner nombres a los objetos de los cuales se cree conocer su naturaleza de manera que ha que tener nombre a todo lo que existe, porque es visible para nosotros y al contrario, si no tiene nombre no es visible, no puede existir, no será perceptible para nosotros.

El ser humano trata de interpretar los objetos nombrándolos, dándoles un nombre, así los distingue, lo asemeja, juega con ellos, investiga y aprende. Hace grupos: por semejanza y por distinción.

El nombre expresa la identidad de los objetos y por tanto dar o poner nombre significa *respetar, tener en cuenta, reconocer, crear una relación de afecto*.

Poner nombre significa abstraer lo común (aparto lo peculiar). Ej.: al darle a un objeto el nombre "árbol" abstraigo las diferencias entre los tipos de árbol y me quedo con lo común a todos ellos, generalizo no particularizo. Los nombres son signos que me permiten indicar, nombrar, etc., es una representación signada del objeto para poder gestionar su existencia y su presencia en la naturaleza, para situarlos y situarme se ponen nombres a los objetos que los clasifiquen, y distinguan y así ordenar nuestro contexto. La actividad del sujeto al nombrar es muy grande pero realmente no inventa propiamente dicho, excepto en el lenguaje donde la actitud de resistencia del objeto es imperceptible. Con ello se distingue y se asemeja, jugando con imágenes: *Interpreta*.

Existen leyes etiológicas en nuestra cultura: *"Dios cuando hizo el mundo, al acabar, lo primero que hizo fue poner nombres"*.

El ser humano da nombres porque conoce la naturaleza de las cosas, por tanto los nombres nos hablan de la naturaleza de las cosas. El cuerpo no es algo que tenemos sino que somos porque tiene nombre. Tener nombre supone una significación de estar presente y es la manera de 'Ser'.

I-8.2.3 Comparación

Ilustración 71



Cabeza de caballo, foto de archivo, anónimo.

Ilustración 72



"cabeza de caballo" Picasso, Pablo Málaga, 1881-Mougins, Francia, 1937 65 x 92 cm Óleo Lienzo.

Ilustración 73



Detalle del Guernica de Picasso, 1937.

Ilustración 74



Moneda de plata (410-310 a.C.)

Ilustración 74: "La adjetivación acris de la cabeza del caballo y que se entiende como agrio, encabritado, salvaje, fue inspirada a Virgilio por la acuñación de la pieza de plata aquí fotografiada, acuñada aprox. entre el 410 y el 310 a.C., ya que la expresión del caballo es formidablemente feroz y agresiva, y sostengo que estos ejemplares de moneda inspiraron la leyenda de la fundación de la ciudad y fueron los que vio Virgilio en persona" (Márquez Robledo, D. 2012)⁵⁸.

Para conocer hacemos una comparación sobre dos puntos: sobre lo que se parece a lo ya conocido y sobre aquello que se distingue de lo ya conocido. Y

⁵⁸ Numismática. Artículo de internet en <http://www.cartago-la-cabeza-de-caballo-y-una.html> extraído el 12 de agosto 2012.

esto nos lleva a observarlo un “*igual que*” o a un “*distinto a*”. Este “igual” nos provoca una evaluación de consideración “en positivo”, mientras que aquello que se observa y evalúa distinto de lo conocido es considerado como “negativo”; esta puntuación ‘natural’ de positivo o negativo que la actividad de la comparación lleva pareja va a determinar la primera impresión del encuentro con “el otro” y consecuentemente gran parte de nuestras posteriores relaciones con el ‘otro’.

Desde que somos infantes, de manera natural “cargamos” positivamente lo conocido y negativamente lo desconocido y esto lo mantenemos toda la vida, por tanto en toda comparación proyectamos lo conocido hacia lo desconocido.

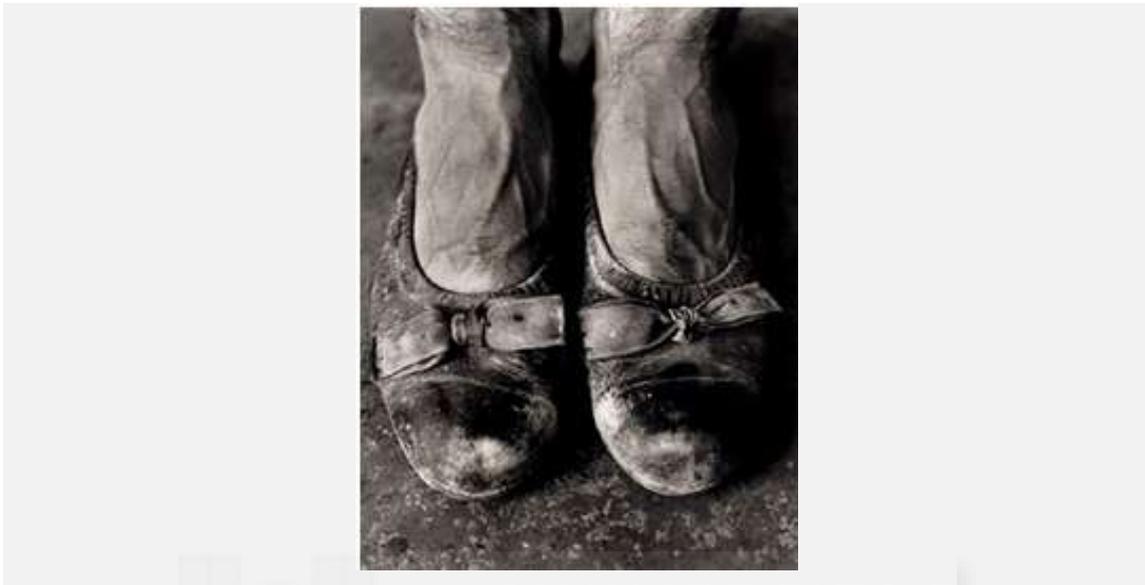
Conocemos comparando, y en esta comparación se carga negativamente lo diferente a lo conocido, de manera que existe una resistencia natural a *comprender* lo desconocido, lo que conlleva –*comprender-aceptar-tolerar-respetar* al desconocido, es decir *al otro*. Esta característica del aprendizaje la podemos calificar de una rémora para alcanzar el conocimiento, por una parte y por otra como un gran impedimento para *comprender-aceptar-tolerar-respetar* en definitiva, ‘*incluir*’ *al otro*, al diferente.

- A través de la comparación por semejanza extendemos nuestros lazos de amistad. Lo que nos rodea se nos torna “amigo”...
- Nos proyectamos desde lo conocido a lo desconocido desde la comparación por distinción.
- Al salir de nosotros mismos, al descubrir la *alteridad* nos volvemos iguales, nos reconocemos, no como centros del universo sino como puntos de relación: *Relatividad*. Siempre hay un cambio, un crecimiento.

I-8.2.4 La Metonimia

Tomar *el todo* por *la parte*. O *la parte* por *el todo*. Absolutizar, etiquetar. Esta foto tomada del libro, "Torero", de Ruvén Afanador, nos sirve para ilustrar el concepto de metonimia.

Ilustración 75



Ruvén Afanador, 1959
Álbum "Torero" 2001

Ilustración 76



"Encontramos, así, la multiplicidad de juegos de duplicación, epíteto, conversión y metáfora, epíteto con metonimia, hipérbole con concatenación, metonimia con conmutación o retruécano, conversión con reduplicación, metonimia con derivación y todas las combinaciones que se nos ocurra aplicar, desde una algo veleidosa analogía, a la lectura de estas estructuras donde la figura escópica o retiniana nos acerca a aquello que acostumbramos identificar con ciertas formas del universo sensorial que nos rodea"⁵⁹.

⁵⁹ POESÍA VISUAL: ARTE Y PALABRA en la poética de Bernardo Morales González por Cesar Horacio Espinosa Vega. Artículo de internet, disponible en <http://revista.escaner.cl/node/6189> Accedido el 17 de agosto de 2013

La metonimia se utiliza para '*marcar*' a los demás, por tanto, es un método de conocimiento importante. Se está singularizando aparentemente, suele ser la base que hace referencia a una generalización y en esta pueden existir ausencias de contenido fundamental. Por lo que es importante conocer los límites de la metonimia, sus márgenes de error. Se trata de un conocimiento por aproximación, necesario y muy eficiente para algunas circunstancias pero no una propuesta de conocimiento absoluto, ya que si no hacemos aproximaciones generales, sin absolutizar, no podemos conocer las estructuras complejas que los objetos poseen. En ese proceso de 'aproximarnos' se va *marcando* al objeto, al *otro*, echando mano de nuestros referentes, a la par que se incluye o excluye elementos individuales del objeto. 'Puntuar' o 'marcar' en una sola parte del *todo* puede llevarnos a errores de comprensión, de evaluación, porque todas las partes están interconectadas entre sí. Cuando se utilizan como calificativos que definen, son tendentes a sustituir la globalidad del sujeto que los porta, sus otras '*particularidades*'.

Aunque el empleo de la metonimia para la adquisición de conocimiento, en múltiples ocasiones es una herramienta eficaz de 'controlar' el contexto que nos envuelve al definirlo de manera rápida y con relativa facilidad, aportándonos así cierta sensación de seguridad, abandonando el territorio vulnerable que supone no tener '*completado el círculo*' de la definición del *objeto-otro*, liberándonos de la incertidumbre y también, por qué no decirlo, de la obligación y el trabajo que supone seguir investigando, seguir haciéndonos preguntas sobre qué objeto tenemos delante o sobre quién es el otro.

La metonimia tiene pretensiones de síntesis cuando quieren representar un objeto con la característica que según el emisor la distingue, supone una estrategia para la comunicación de lo que se considera como esencia distintiva y conceptualizadora del objeto en sí.

La metonimia es siempre un discurso útil y breve en el lance de la comunicación pero nos puede llevar a errar con idéntica facilidad.

I-8.2.5 La Metáfora

“La obra plástica, conformándose a través de las metáforas de los versos de Ovidio, intenta mostrar o manifestar la percepción íntima del artista de que algo esencial “se nos escapa”: algo que anima o viaja en un entramado de pinceladas con el latido texturado de pigmentos y resinas, arrastrados para hollar la superficie. Esto es, para, en definitiva, dibujar entre la luz, el agua y la herida en el papel” (Alfonso Sánchez Luna, 2009:23)⁶⁰

Ilustración 77



*Alfonso Sánchez Luna, “Oculto en las profundidades no accesible a ningún viento”.
Temple sobre papel. 76 x 111 cm.⁶¹*

La metáfora es hacer translaciones, trasladar el sentido de una cosa a otra. Un objeto cobra la figura de otro. Con la metáfora eliminamos la comparación, trasladamos el sentido de un objeto a otro, se juega con relaciones de identidad. Se trata de ‘un engaño’, un engaño aceptado para profundizar, ir más allá de lo visual, de lo superficial. La metáfora es aceptada porque expresa una emoción que no puedes expresar de otra forma, tiene una gran potencia cognitiva.

⁶⁰ BERNIA Grupo de Investigación. FUNDACIÓN BILBAO ARTE FUNDAZIOA 2009: 23. Accedido el 17 de agosto de 2013 en http://bilbaoArte.org/cms/wp-content/gallery/pdf/BERNIA_2009.pdf

⁶¹ “Desde la evocación poética” “El Vínculo Poético”. Accedido el 17 de agosto de 2013 En <http://ve.umh.es/blogs/edicionsimemories/catalegs/2009-abr-vinculopoetico.pdf>

Con la metáfora, el emisor hace revivir en el receptor su propia experiencia (con la comparación no puede). La realidad es recreada. La metáfora es tanto una herramienta potente del conocimiento, como transmisora de emociones.

Podría ser, la metáfora, la estrategia que usa el discurso, siempre artístico, siempre simbólico, para expresar cómo un marcador relevante y que caracteriza a un objeto determinado, está igualmente presente en otro objeto y de manera también relevante. En este sentido crea una realidad nueva al hacer mirar a un objeto con el añadido de las cualidades que le son propias a otro objeto, resultando así ser otro objeto realmente. De esta manera lo germina con aquella característica, la metáfora es más que 'un grito' de la cualidad de un objeto que se desvela en ese momento, se trata de un verdadero injerto, como si de un árbol frutal se tratara, que daba frutas de unas características determinadas, con un sabor determinado y una vez que ha sido germinado por la metáfora, injertado, sigue produciendo frutos que ahora saben de otra manera sin dejar de recordarnos su referente primero. Es por eso que la metáfora se puede observar como creadora de una realidad nueva sin excluir nada, enriqueciéndola siempre al incluirla.

En este sentido Carlos Alberto Ospina, de la Universidad de Caldas, en su artículo "La universalidad de la metáfora en el Arte", defiende la siguiente tesis:

"La metáfora artística es como un símbolo tensivo que apunta a significados (epífora) y al mismo tiempo crea presencia (diáfora). Gracias a ambos elementos el Arte crea presencia, crea realidad [...] cada obra de Arte es como un símbolo escrito en un lenguaje y por eso una forma de pensamiento; es un símbolo que tiene el carácter especial de ser una metáfora. El Arte no transmite sus contenidos como si fuese un tratado científico, ni tampoco su decir es tan claro como para aspirar a que "la obra hable por sí misma", así como el positivista espera que hablen los hechos. Pretensión menos alcanzable en la época contemporánea cuando cualquier cosa puede ser Arte y los clásicos cánones estéticos ya poco sirven para distinguir perceptualmente una obra de Arte de lo que no es" (Ospina Herrera, 2009: 182).

I-8.2.6 El Relato.

Toda representación puede ser considerada como un relato o una narración.

Ilustración 78



El Festival de Arte Urbano de la UPV domina los muros de la Politécnica -mayo 2011

Y estas narraciones son comunicaciones que nos hablan de la cultura de donde proviene el hecho narrado, relatado. El relato tiene dos coordenadas fundamentales, el tiempo y el espacio. Siendo esta delimitación su pilar argumental, va a determinar forzosamente en una ficción ante la relatividad de las coordenadas citadas, el tiempo y el espacio, ya que ambas están sustentadas por los referentes del 'relator', quien relata, quien cuenta lo que cuenta.

Ilustración 79



Cueva de las Manos en el Departamento Lago Buenos Aires al oeste de la Provincia de Santa Cruz en Argentina. 7350 a.C

Las cosas están empíricamente separadas, independientes, es el ser humano quien las relaciona a través del relato poniendo los hechos en conexión. Y será a través de su relato cuando transmitirá las metáforas, las metonimias, los nombres etc., y por analogía, comparación, proyección, correspondencia, Consenso.

El relato trata de ofrecer un conocimiento de la realidad representándola a través de un lenguaje, que se puede materializar en sonidos o imágenes y que se pueden trasladar a imágenes u otros acontecimientos; y poner en relación, en conexión elementos singulares, en el tiempo y en el espacio. Se comienza, con la participación en la relación con el relato, a *en – tender* (tender puentes) entre objetos en la ficción, siendo esta actividad razonada. Por otro lado, la persona, al narrar o relatar puede también introducirse en el contenido de la propia la narración (dando juicios de valor o no), de hecho lo va a hacer, aunque no sea premeditado, ya que en el relato, en la vivencia del relato no es posible una neutralidad emocional, para nadie de los que en ese momento ‘construyen el acontecimiento de la narración’ porque forman parte del contexto donde se está haciendo realidad el relato o la narración.

Hay que tener en cuenta que la realidad se puede observar como caleidoscópica, y la interpretación siempre es subjetiva singular. Además la mayoría de comportamientos (*con – portar*, significa *llevar junto*), se hacen por comparación, y esto está inexorablemente unido a los referentes, y los referentes son personales e intransferibles. Por otro lado no hay comportamientos aislados sino que están ‘*en relación con*’.

Así mismo, ‘absolutizar’ un relato, una historia, por necesidad o distinción con el otro, es creerse el único capaz de una narración interpretativa adecuada y dueño de la verdad, algo que puede ser una estrategia para el adoctrinamiento pero no para el convencimiento o consenso.

El relato surge como una interpretación de la realidad y para ser interpretado en la ficción por quien participe.

I-8.2.6.1 El Mito y el Símbolo.

Puede decirse que el Mito es un relato especial.

“Hero fue una hermosa joven que vivía dedicada al cuidado de uno de los templos que Afrodita tenía en Grecia. Su belleza y encanto eran tan sublimes que incluso Apolo y Eros la deseaban para ellos. Sin embargo, Hero había fijado su corazón en un joven muchacho, llamado Leandro, que por allí pasaba de vez en cuando a cortejarla y entretenerla con sus halagos. Leandro vivía cerca de la residencia de Hero, pero entre sus poblaciones se situaba un pequeño estrecho de mar, que había que superar en cada visita. Los padres de ambos jóvenes se opusieron a que ambos se casaran como era su deseo, y un día, hartos de sus encuentros a pesar de las indicaciones que les hacían, les prohibieron terminantemente cualquier contacto. Los jóvenes no tuvieron más que remedio que acceder ante sus padres a las peticiones que les hacían, pero idearon un plan para verse en secreto.

Ilustración 80



Grabado del Mito de Leandro editado por Ernst Keil's Nachfolger en Leipzig 1879.

Cada noche, Hero encendía una linterna en una ventana de su casa, y ésta servía de guía para que Leandro, en la orilla opuesta, cruzase con su barco, o, tal vez a nado, el mar, hasta alcanzar a su amada. [...]Una noche, sin embargo, hubo un fuerte vendaval que apagó la linterna encendida por Hero, y, Leandro, que ya estaba cruzando el corto camino, por más que se esforzó en llegar a su meta, fue tragado por las horribles aguas. La asustada Hero corrió a la mañana siguiente a la playa para obtener cualquier indicio, y, cuando estaba atisbando el horizonte, el cuerpo muerto de Leandro fue depositado en la orilla. Horrorizada, Hero se lanzó a las aguas aún turbulentas, en busca del alma de su único amado”⁶².

⁶² MITOLOGÍA GRIEGA - Dioses y Leyendas. En <http://mitologiagriego.info.blogspot.com.es/2010/09/hero-y-leandro.html> Accedido el 18 de agosto 2013

Se trata lógicamente de una representación, como el resto de relatos, y que en culturas sin escritura se pueden representar con escenificaciones ritualizadas, dichos rituales son una estrategia para poder transmitir los mitos y perpetuar así la cultura.

“Lévi-Strauss, en su obra Pensamiento Salvaje, trata el mito, el Arte y la ciencia como sistemas de conocimiento. El antropólogo realiza una delimitación del campo específico del Arte oponiéndolo a la vez al mito y a la ciencia, pero oposición no como diferencia, es más, el Arte se inserta a medio camino entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico. El pensamiento mítico trabaja con signos, es decir, con unidades constitutivas cuyas combinaciones posibles son limitadas, y elabora estructuras reorganizando unos residuos de acontecimientos. [...] El pensamiento mítico asume a su vez la expresión del desfase inevitable entre el significante y el significado” (Anabella Squiripa, 2008)⁶³.

El relato del mito es más influyente que cualquier otra narración porque provoca percepciones y emociones que afectan poderosamente a las gentes que las originaron y tienden a mantenerse en el tiempo y expandirse hacia otras culturas que las podrán recrear. Mitos que pueden germinar otras culturas con relatos similares en esencia. *“la mitología es estática: encontramos los mismos elementos mitológicos combinados de infinitas maneras, pero en un sistema cerrado, por contraposición a la historia, que evidentemente, es un sistema abierto” (Lévi-Strauss, 1987: 72).*

El mito forma parte de la identidad de una cultura, es parte de la esencia de la cultura y no se puede cuestionar sin cuestionar a la cultura entera. Es algo más que una creencia, es una explicación analógica sobre algo que es importante para la propia vida de la cultura, y consecuentemente para los individuos que la comparten y que entronca con el pensamiento natural mágico de la especie humana.

Por otro lado, si entendemos *paradigma* como un ejemplo o modelo, más allá de lo ideal o absoluto que el mito pueda representar, podemos inferir que los

⁶³ Artículo de Internet En <http://www.eliceo.com/libros/Arte-mito-y-ciencia.html> Accedido el 18 de agosto de 2013

mitos proponen paradigmas de modelos a seguir o tener en cuenta además de una explicación sobre la historia no vivida, en consonancia con Fritjof Capra, que describe paradigma social como “una constelación de conceptos, valores, percepciones y prácticas compartidos por una comunidad, que conforman una particular visión de la realidad que, a su vez, es la base del modo en que dicha comunidad se organiza” (1998:27). Por otra parte, si escarbamos concienzudamente en lo que existe detrás de los paradigmas de nuestra época posiblemente encontraremos mitos que los expliquen, aunque no nos vamos a detener en este punto, tan solo señalar la relación de conexión existente entre ambos conceptos, mitos y paradigmas.

Pasemos ahora al símbolo.

“Para transmitir con facilidad, inmediatez, rapidez y viveza la pluriformidad de una realidad los hombres se han servido desde tiempos inmemoriales de un resorte extraordinario: el símbolo. Es decir, un signo llamativo capaz de reunir en un signifiante único aspectos y características que se quieren realzar de una específica realidad. Cuando este signo pasa a ser socialmente compartido, se codifica y carga de una especial eficacia: el signo convencional se ha convertido en símbolo social y cultural” (Fernández, 2000).

Entendiendo por signo a un acto de referencia voluntario, el signo es una señal y que en algunos casos podría ser entendida por otros animales debidamente adiestrados, se trata pues de un lenguaje de representación de algo al que hace referencia el signo, por ejemplo: el sonido de un claxon o el color rojo en un semáforo. Se trata pues de una señal de comunicación intencionada, si por ejemplo el humo “señala” que hay un fuego, se trata de una señal, si ese mismo humo se ‘gestiona’ adecuadamente haciendo lo que se llama “señales de humo” ahí se tendría el signo. El símbolo es una característica exclusiva de los humanos. El símbolo es un Objeto material que representa otra realidad inmaterial más compleja, mediante una serie de rasgos que se asocian por una convención socialmente aceptada. Se trata de un acto de referencia voluntario, carece de relación con el objeto y su función es la de darle una relación nueva

de significación, con otra clase o conjunto distinto del objeto de la primera referencia y ata diferentes signos para darles una significación unitaria.

Ilustración 81



Un ejemplo que todos los días utilizamos es el dinero, las monedas que intercambiamos por otros bienes, o el papel cuando se trata de billetes, se les asigna convencionalmente una serie de significaciones que tienen una transcendencia para la cultura en la que se manejan. Los símbolos son parte esencial de una cultura determinada, fuera de ella no tienen sentido y no producen efectos, se convierten en objetos sin significado, sin transcendencia; no sirven para aquello para lo que fueron 'fabricados'.

Ilustración 82



Al ser una representación, para entenderla, se precisa poseer las claves que lo conforman, quienes participen de la comunicación del símbolo deben poseer los conocimientos sobre los referentes de la cultura a la que pertenece. No obstante la observación de los efectos de un símbolo en una cultura por parte de alguien de otra cultura, va a ser difícilmente comprendida en su totalidad. Los símbolos pueden sintetizar un conjunto de emociones y creencias de identidad de un grupo, que entronca con su propia mitología o con la propia interpretación de su historia real, así como la vivencia de su realidad actual,

que le detonará experimentar unas emociones y sentimientos que son de imposible traslación a otros.

Los símbolos, tienen su expresión contextualizada en rituales, extraídos de ahí, pueden tener un valor de referente del rito o bien se convierten en objetos sin significación ni trascendencia ni efecto alguno.

Así mismo los símbolos hacen referencia a paradigmas de determinada cultura, paradigmas que están tanto detrás de las actitudes individuales como inductoras, que detrás de escenificaciones grupales como promotoras, y detrás también de acciones culturales institucionales como fomentadoras y guardianas de dichos mitos/paradigmas, haciendo una instrumentalización de los símbolos por ser una herramienta sintetizadora, y tratando los rituales como los escenarios donde vivenciarlos para la transmisión de sus efectos culturales y fijar a los individuos en determinada cultura.

Ilustración 83



Unidad Simbólica en el ritual del viernes Santo en Priego de Córdoba delante de la Imagen de Jesús el Nazareno. Escultura en madera policromada, atribuida a Pablo de Rojas S-XVI

En la unidad simbólica, relacionamos el espacio y el tiempo y enlazamos los símbolos. Todas las conexiones de las Unidades Simbólicas van a dar razón de un hecho. Eso es el mito. Es un modo propio de conocer la realidad. Todo humano y toda cultura lo tienen para explicar la realidad. Camino hacia la verdad. Carga emocional que nos permite acercarnos al otro.

I-8.3 Concepto de Arte desde la Antropología

Hemos de tener en cuenta que la palabra 'Arte' (Del lat. *ars, artis*, y este calco del gr. τέχνη), es propio de la cultura occidental, en Grecia hacia el S-V a.de C. significaba un "saber-hacer". Desde entonces ahora ha tenido sus vaivenes conceptuales, hasta llegar a este momento donde tampoco hay consenso. No es algo que nos deba preocupar demasiado. Quizá ahí radique parte de su atracción, en significar una pregunta sin que pueda tener una sola respuesta, adicción propia de nuestro pensamiento occidental: $1 \times 1 = 1$.

Dicho término "arte" no está presente como vocablo en muchas lenguas, con lo cual no existe como tal concepto en dichas culturas, es pues una inferencia del estudioso en una intervención que queremos denominar 'centrífuga', por la continua virulencia de arrojar conceptos desde un considerado 'centro' a un territorio considerado 'periferia'.

Hasta finales de los 50, no hay un interés evidente del estudio del Arte, así en mayúsculas, por parte de los antropólogos, lo que implicó compartir desde ese momento un objeto que se consideraba exclusivo de la Historia del Arte y de la Filosofía de la Estética.

Ilustración 84



Altamira. Neocueva. Cabeza de bóvido Paleolítico Superior.

“Se sabe que han existido, y existen en la actualidad, diversas conceptualizaciones de la palabra arte. A través de los siglos, en diferentes lugares se han llevado a cabo múltiples intentos por precisar cuándo surge, en qué consiste y qué prácticas se incluyen dentro del arte; sin embargo nunca ha

existido un concepto único, aunque sí se ha pretendido muchas veces incluir y excluir del arte (quizá injustamente) diversas actividades humanas que se han venido practicando en diferentes culturas y tiempos” (Rosales, L. López-Negrete. Miranda A, 2011:1)⁶⁴.

Los antropólogos venían abordando manifestaciones artísticas siempre que se consideraran extra occidentales y propias de los "pueblos primitivos" o se traten de manifestaciones desdeñadas por la Historia del Arte por su no inclusión en la esfera de la alta cultura (Artes menores, Arte aplicado, Arte rural, Artesanía popular, etc.). Evidentemente, el problema no consiste en que unos simplifican más que otros.

“Una de las objeciones que hacen los historiadores del Arte a los enfoques de la antropología y de la sociología es que son ultra-simplificadores. Es verdad, simplificamos demasiado. En la vida real las disputas sobre cuestiones de gusto son apasionadas; la mayor parte de los objetos diseñados para marcar un nuevo estilo dicen mucho más de lo que parece. La posibilidad de transmitir complejos mensajes referentes a la lealtad y la ambición es lo que hace que las cerámicas y otros objetos sean tan interesantes para sus poseedores. También los historiadores del Arte simplifican. Al esquivar los problemas de conflicto cultural despojan su discurso de la cuestión primaria sobre el gusto: los orígenes de la vulgaridad. Consideran que los antropólogos estorbamos. Sospechan que nuestras ácidas imputaciones de motivación violentan las cuestiones estéticas. Somos desmañados y poco convincentes, fáciles de rebatir porque desconocemos el terreno” (Douglas, 1998:85).

En justificación a nuestros colegas, hay que decir que el **concepto de Arte** (si bien nadie tenía la osadía de definirlo con rotundidad) ya venía bastante ‘establecido’, como es lógico, desde el “establishment”, y el Arte se observaba como una disciplina centrada en las tradicionales “bellas”, con propuestas analíticas de difícil manejo para todo lo que se percibía y era susceptible de ser tenido en consideración como un asunto del campo del Arte, independientemente del lugar y de la época, independientemente de su configuración, de su estética. De manera que el encuentro de la Antropología

⁶⁴ Laura Rosales Ponce de León. Allan López-Negrete Miranda (septiembre 2011) Arte, tecnología y virtualización, tres formas en que la humanidad se relaciona con el mundo desde la prehistoria. Disponible en http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/7-563-8054sbp.pdf Accedido el 6 de septiembre de 2013

con el Arte tuvo la consecuencia de revisar los postulados vigentes, sus conceptos, sus clasificaciones, sus jerarquizaciones, etc. Asunto tratado en el Capítulo 2 del presente trabajo. No obstante nos gustará añadir que entre los antropólogos parece haber consenso en considerar al Arte –algo de difícil definición, o de múltiples definiciones, según se quiera ver– como una producción de la cultura, en todo lugar y en todo tiempo. En este sentido Clifford Geertz, escribe:

“Puesto que nadie es una isla sino simplemente una parte del océano, la concepción que un pueblo tiene de la vida aparece en muchos otros ámbitos de su cultura, y no sólo en su Arte. Aparece en su religión, en su moralidad, en su ciencia, en su comercio, en su tecnología, en su política, en sus diversiones, en su derecho, incluso en la forma en que organizan su existencia práctica cotidiana. Toda reflexión sobre el Arte que no sea simplemente técnica o bien una mera espiritualización de la técnica –esto es, gran parte de ese debate– pretende básicamente, situar el Arte en el contexto de esas otras expresiones de la iniciativa humana, y en el modelo de experiencia que éstas sostienen colectivamente” (Geertz, 1994a: 119).

De manera que tratándose de un hecho comunicacional de la cultura, podríamos añadir que el Arte también produce y reproduce cultura.

De lo que no estamos tan seguros es que los antropólogos asumamos el reto de la aceptación de la principal característica que tiene el Arte, según nuestro particular punto de vista, que es su transdisciplinariedad. Concepto que apareció hace unos 40 años, en los trabajos de investigadores tan diversos como Jean Piaget, Edgar Morin, Eric Jantsch y algunos otros, y que expone el físico Basarab Nicolescu en su obra “La Transdisciplinariedad. Manifiesto”.

“Las tentativas de acercamiento entre el Arte y la ciencia han tenido primero un carácter multidisciplinario. Innumerables coloquios han reunido a poetas y astrofísicos o matemáticos, artistas y físicos o biólogos. Han aparecido iniciativas multidisciplinarias en la enseñanza secundaria o universitaria. Estas tentativas han tenido el mérito de revelar que el diálogo entre la ciencia y el Arte es no solamente posible, sino también necesario [...] La información vuelve a encontrar su verdadero sentido de in-formación: crear la forma, de las formas nuevas, sin cesar cambiantes, que surgen del imaginario colectivo de los artistas. La interconectividad de las redes informáticas encuentra su correspondiente en la interconectividad de los artistas que intervienen en tiempo real en Internet

para crear juntos, en sonido y en imagen, un mundo que surge de más allá. Ese más allá se encuentra en el mundo interior de los artistas que buscan una concordancia, descubrir juntos eso que los une en la creación. Esas búsquedas experimentales constituyen el germen de una verdadera transdisciplinariedad en acto” (Basarab, 1996: 83-84).

Los antropólogos podemos dar un decidido salto hacia adelante, para situarnos, no tanto en el futuro, sino para alcanzar el presente, incorporando todo lo que esto significa. Nuestra disciplina ha enseñado como ninguna otra, lo que es el respeto al otro –una manera de respetarnos y conocernos a nosotros mismos- y “el otro” exige de transdisciplinariedad, crítica y autocrítica.

Ya se ha dicho antes (I-7.1), que existen unas necesidades inherentes para el surgimiento de la manifestación artística que humaniza a la especie humana. Esta propuesta se puede criticar de estar contaminada por las ciencias psicológicas, y no irían mal encaminados, pero es lo que tiene el ser humano en cuanto a sus esencias de ser pensante y protagonista cultural.

Por tanto el origen del Arte no tiene que ser el resultado de una necesidad estética –aquí sí estamos de acuerdo con Cattieaux- sino el satisfactor a las **necesidades de trascendencia, comunicación, conocimiento y de identidad** de la especie humana. Contradiendo a Louis Cattieaux cuando escribe *“El origen del Arte no es resultado de una necesidad estética, como generalmente se cree, sino de una necesidad de dominación mágica [...] en esas pinturas, que generalmente representan animales, se ven puntos y trazos que se dirigen hacia la cruz de las bestias u otros puntos vulnerables”* (Cattieaux, 1998: X). Sin entrar en lo acertado o no de la interpretación que realiza, en cuanto a que los puntos que señala son, dice ‘vulnerables’, porque podrían ser ‘mágicos’ o de otra índole. Ya se apuntó que la necesidad de dominación mágica podrá estar presente, y así se contempla también en el presente trabajo (I-7.2.1.1), esta aparecería después de satisfacer las necesidades inherentes, entendemos, tras los primeros impulsos naturales que provocaron la expresión artística y con ella el surgimiento la ‘humanidad’, el artista y la ‘persona estética’ su obra. La producción artística de cualquier

sociedad significa algo más que una instrumentalización de la misma, culturalmente hablando. (La 'rentabilidad' económica de las obras de Arte vendría después de la expresión misma de la actividad artística, como también hace hoy en día, y de la que probablemente no se pudieron escapar tampoco nuestros artistas/humanos más lejanos). *“las obras de Arte son mecanismos complejos para definir las relaciones, sostener las normas y fortalecer los valores sociales”* (Geertz 1998: 122). Así mismo, Eliseo Verón, en el prólogo a la edición española de *“Antropología Estructural”* de Lévi-Strauss escribe que:

“De esta manera se establecen para Lévi-Strauss los fundamentos de la comparación entre culturas y al mismo tiempo la necesidad ineludible de estudiar minuciosamente las diferencias. Si la antropología se ocupa «del hombre y sus obras», la perspectiva estructura - lista afirma la identidad del hombre y la diversidad de las obras, o si se prefiere, la antropología queda así definida como el estudio de la diversidad de las obras humanas a partir de la afirmación de la identidad de las operaciones” (Verón, en Lévi-Strauss, 1995:7).

El propio Lévi-Strauss hace continuamente alusión a la función de identidad que el Arte significa, aunque no lo conceptualiza tal cual, cita a Perceval Yetts, transcribe, *“al analizar el trasfondo psicológico del Arte del bronce, escribe: “El impulso parece haber sido, casi invariablemente, la autoglorificación, aun cuando se tratara de mostrar antepasados consoladores o de acrecentar el prestigio de la familia”* (Lévi-Strauss 1995:290).

Así mismo Clifford Geertz refiriéndose a las investigaciones de Thompson, sobre la cultura yoruba, su Arte escultórico dice que *“estudiar una forma de Arte significa explorar una sensibilidad, que una sensibilidad semejante es esencialmente una formación colectiva y que los fundamentos de esa formación son tan amplios y profundos como la existencia social”* (Geertz 1994a:22), decantando claramente de que la estética sea el motor de la producción artística. El Arte, como estimaba G. Deleuze, tiene:

“intención de trascendencia sobre la propia vida, con deseo de seguir presente en el futuro. Con una esperanza de vida propia, la obra de Arte se emancipa y

supera así a su 'progenitor'. Pero sobre todo, aquello que define a la obra de Arte [...] Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de Arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí" (Deleuze, 1993:165).

¿Qué nos sugiere Deleuze, además de considerar el arte como satisfactor de la necesidad de trascendencia y esbozar el concepto de persona estética que aquí hemos defendido? Creemos que define la construcción de un símbolo, que el artista crea símbolos, con los que pretende provocar afectos y perceptos del resto o algunos miembros de su especie.

"El salvaje organiza su propio mundo mental de un modo que Lévi-Strauss define "analógico", ya que utiliza los objetos naturales que están a su alrededor para construir sus propios signos, como lo haría un 'bricolajero', que crea o repara algo con pedazos de objetos que tiene a disposición. Desde este punto de vista, su pensamiento es distinto del moderno, o "lógico", ya que este inventa signos artificiales y los superpone a la naturaleza, como haría un ingeniero. Sin embargo, el pensamiento salvaje no es menos abstracto que el pensamiento moderno. [...] La diferencia entre nosotros, hombres modernos, y los "primitivos" no consiste entonces, para Lévi - Strauss, en una capacidad mental diferente, sino en un área diversa de aplicación de la misma energía mental. La mente primitiva es exactamente la misma mente moderna y su funcionamiento devela el funcionamiento de ésta última: ambas construyen sus propias realidades y las proyectan sobre cualquier realidad que encuentran a su alrededor, aunque esta operación no sea consciente en ninguno de los dos casos. En síntesis, lo que surge es una función simbólica, estructurante, de la mente humana que existe siempre, en todas partes, en toda sociedad, aunque se presente bajo diversas formas" (Puledda, 1994: 64).

Por otra parte, la forma analógica de pensar no se circunscribe ciertamente a los pueblos primitivos; se la puede encontrar en cualquier tiempo y en cualquier lugar.

I-8.4 Acercamiento a un método para la Antropología del Arte.

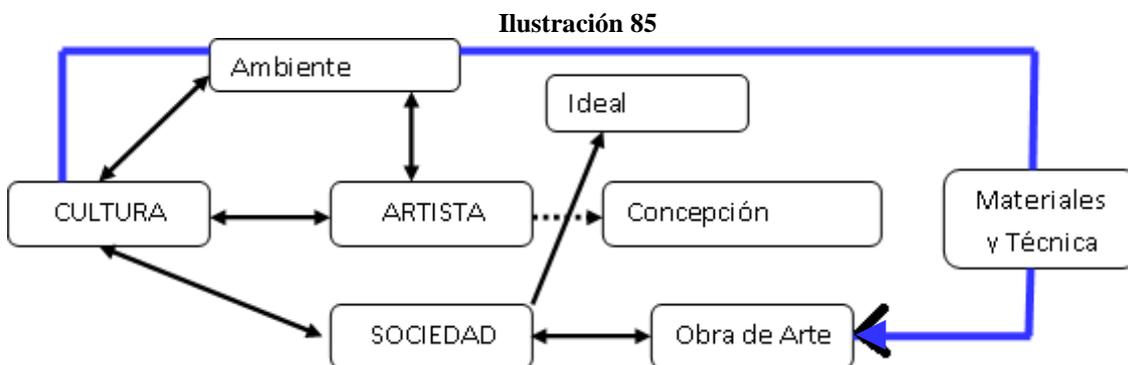
Algunos antropólogos pueden seguir creyendo que la consideración del *Arte* – con mayúsculas- es una categoría incuestionable para las disciplinas dedicadas tradicionalmente a la *estética, bellas Artes, obra de Arte* o *artista*. Y esto se produce tanto cuando deciden estudiar la cultura occidental u otras sociedades complejas, como cuando abordan aspectos similares en sociedades denominadas *simples*.

En este último caso, el potencial ‘pecado de omisión’ que representa el no entrar a discutir conceptualmente tales términos, se conjura mediante la revisión de los mismos en un proceso de definición simplificada y modificada que pretende adaptarse al grado de complejidad social y simbólica atribuida a las sociedades denominadas simples. En la mayoría de los casos a lo que se asiste es a un uso "difuso" e impertinente de los conceptos, forzando los términos que se emplean y dando la razón a quienes acusan a la antropología del Arte de simplista, primitivista o etnocéntrica. El concepto de historia oral, que maneja el trabajo de Castleman (1987) representa una novedad metodológica en el estudio de la historia contemporánea y del Arte, pues el estudio del grafiti como hecho artístico se hace a través de los testimonios de sus protagonistas, individuales y colectivos, y no se reduce meramente al análisis formal y contextual de la producción del grafiti. Castleman se dirige a tratar el estudio del grafiti como si de un estudio sociológico o de una etnografía se tratase.

El uso de las entrevistas, la convivencia, la observación, el contraste de la información y el acercamiento a su contexto subcultural de producción es bastante relevante. Por otra parte, la calidad de muchos de los trabajos que han sentado los puntales del conocimiento científico del fenómeno artístico en Occidente son consecuencia de formaciones sólidas y un gran conocimiento interdisciplinar.

El deseo de comprender *el todo* requiere del análisis de todas sus partes, hasta las más aparentemente indignas, y desde nuestro punto de vista, ser

contemplado como un sistema de relaciones, (según expresa Alcina (2004:44) en el esquema que se reproduce a continuación) en vez de ser tratado como una realidad objetiva, configurada y terminada.



“[...] ordinariamente la historia del Arte es más bien la historia de las obras de arte o la historia de los artistas y sus obras, dentro de un contexto histórico-cultural en el que los cambios y continuidad estilísticas representan los núcleos de interés crítico. Raras veces, sin embargo, se atiende al proceso completo” (Alcina, 2004:44).

En otro sentido, Geertz opina que la antropología es mucho mejor *usuaria* de conceptos que *reveladora* de los mismos. Muchos conceptos se toman prestados de otras disciplinas porque la antropología está demasiado direccionada hacia lo empírico, o se usa para serlo. La mayor parte de los conceptos son tomados desde otras disciplinas. Dice Geertz

“yo me coimplico con lo que las cosas (thing) significan —lo que significa la pelea de gallos o un funeral—. [...] Poseo un marco conceptual —es algo que se tiene que tener—,... Su visión de la cultura es esencialmente un concepto semiótico, que puede ser visto como racimos de signos (o símbolos), y que el medio para desentrañar el significado inherente en dichos sistemas tan simbólicos es la descripción densa” (Geertz, 1988: 3-30).

Además, declara que:

“Semejante proposición no es ni introspeccionista, ni conductista; es semántica. Se interesa por los modelos de significación creados colectivamente que el individuo utiliza para dar forma a la experiencia y una finalidad a la acción, por las concepciones encarnadas en símbolos y grupos de símbolos, y por la fuerza directriz de tales concepciones en la vida pública y privada” (Geertz, 1994b: 121).

Entiende la antropología interpretativa como una empresa semiótica, interesado por los significados y los símbolos, y en ese sentido se puede comprender su trabajo como semiótico. **Habla de símbolos y no de signos**, para que se comprenda como algo conceptual y no como una señal. Existe una diferencia entre un índice, un icono y un símbolo. El signo lo es de algo, que es una mejor formulación que hablar de "referencia". Los perros, en opinión de Geertz, no responden a los símbolos. Sólo responden a signos. El famoso ejemplo viene de Langer, donde habla de una persona que entra en una habitación donde hay un perro. La persona pronuncia el nombre del dueño y el perro responde buscando a PEPE. Si hacemos lo mismo con un ser humano, la persona respondería correctamente con un: "¿Qué pasa con PEPE?" (Geertz, 2002). La diferencia esencial entre signo y símbolo es muy parecida a la que existe ente significante y significado. Una cosa es lo observado y otra muy diferente, lo que este representa, conceptualiza o, en nuestro caso "simboliza". Dicho de otro modo, "lo concreto" y lo "abstracto". Aún así, el símbolo, como tal, es siempre un convencionalismo (se trata de un acuerdo explícito o implícito de un grupo humano determinado); por lo que el signo –por decirlo de alguna manera- se eleva a la categoría de símbolo según quien lo observe o lo 'viva'. De manera que una tela de tres rayas, dispuestas horizontalmente de colores roja, amarilla y roja, será un trapo más o menos colorido para un aborigen de la Amazonía, no contactado, o será la bandera de España, para un nativo de la península Ibérica. No es 'civilizado' el uso gráfico de símbolos, es bastante antiguo, existen vestigios de hace más de 30.000 años.

Ilustración 86



“Las cuevas de Pech Merle, de Font-de-Gaume y Rouffignac, en el sur de Francia, son testigo de algunas de las obras artísticas más impresionantes que nuestro planeta puede ofrecer [...] hay otro aspecto de este Arte que a menudo escapa a la atención, pero que ahora está ofreciendo a los científicos nuevas ideas acerca de nuestra reciente evolución. En lugar de estudiar esos magníficos caballos al galope y bisontes, los investigadores están investigando los símbolos pintados al lado de

ellos. [...] Estos signos son raramente mencionados en la mayoría de los estudios de Arte rupestre antiguo. Algunos están reunidos en grupos, otros aparecen en solitario o de dos en dos, mientras que otros se mezclan con las imágenes de los animales de las cuevas. Hay triángulos, cuadrados, semicírculos, círculos completos, ángulos abiertos, cruces y grupos de puntos. [...] En total, 26 signos específicos que se utilizan repetidamente en estas cuevas, creados en los milenios en que Europa descendió -y salió- hacia la última Era Glacial. [...] "Estos símbolos están por todas partes en las paredes de las cuevas, pero en realidad nadie los nota", [...] "Lo que encontramos fue bastante notable"[...] " Hay un patrón definido en la forma en que estos signos fueron utilizados". En palabras de von Petzinger ella y Abril Nowell de la Universidad de Victoria, han demostrado que estas marcas [...] parecen ser un código que fue pintado en las rocas por gentes Cromañón, los cuales vivieron en Europa hace 30.000 años. Parece que han encontrado evidencias de que alguna forma de lenguaje escrito estaba siendo intentado por nuestros antepasados de la Edad de Piedra, una idea que -si se comprueba- retrasaría el nacimiento reconocido de la escritura [...] a 30.000 años atrás"⁶⁵.

Por otro lado "definir la Antropología como la disciplina (quizá incluso ciencia) que se ocupa del **Otro** podría ser una de aquellas pocas afirmaciones de consenso hallables en el interior del gremio. En esa carrera en pos del **Otro**, le hemos imaginado, construido, destruido e incluso deconstruido de mil modos distintos, en una relación un tanto esquizofrénica" (Mayans, 2002).

La identidad del 'otro' es problema sin resolver hasta que no se resolvamos quiénes somos nosotros, cuál es nuestra propia identidad. Entonces quizá sí podremos observar que hay 'otro' en los otros, si es que puede existir realmente 'el otro' o es fruto de nuestra propia intervención/invención. El cuánto y *cuálo* -con perdón- hay de diferente con respecto al uno en el otro es la tarea a desarrollar ¿o no? En total sintonía con Mayans, (2002) creemos que a la Antropología le cuesta saber qué hacer con el *Otro*, aparte de mirarlo. Desde la Escuela de Chicago, no hubo que viajar mucho para encontrar 'al otro', estaba al doblar la esquina, en el piso de arriba, en la puerta de enfrente. Culturas diferentes circunvalaban, circunstanciaban, al 'uno/a'. La Revolución Industrial había dispuesto en un mismo escenario un crisol de culturas que iban a

⁶⁵ Fuente: HISTORIA Y CIENCIA, En <http://www.historiayciencia.es/2012/03/los-primeros-homo-sapiens-podrian.html> Accedido el 14 de marzo de 2012

compartir espacio y tiempo. De manera el 'el otro' del aborigen (el antropólogo), estaba muy cerca, porque era su 'próximo'. Considerar a la urbe y urbanitas como un campo de investigación de la Antropología apareció tímidamente en los años 60 con más pena que gloria, fuertemente influenciada por la sociología y otras ciencias sociales, inicia su andadura desde problemáticas sociales para llegar a la conceptualización del "no lugar" como un espacio propio de la urbe. Marc Augé, con su teoría sobre los espacios del anonimato en las ciudades a principio de los noventa con su propuesta del NO LUGAR, que convierte lo urbano en uno de los temas más recurrentes del arte reciente, en el terreno más transitado del arte contemporáneo paradójicamente.

Ilustración 87



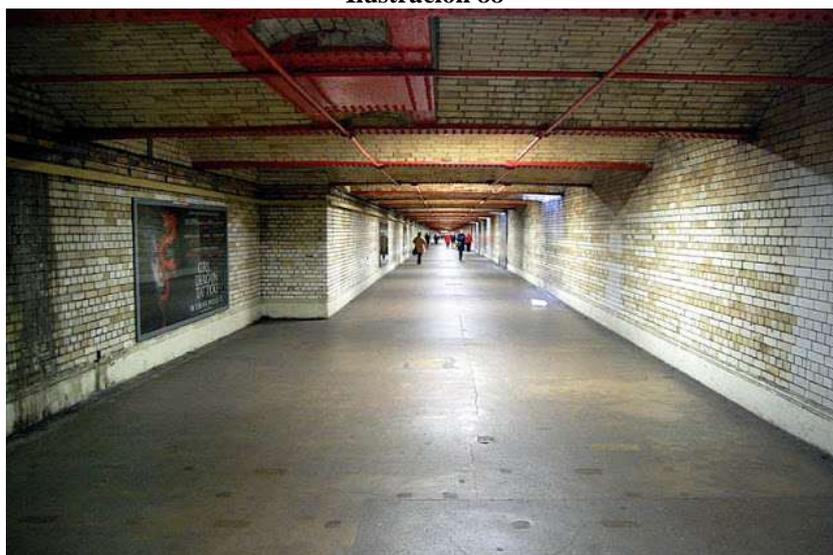
Foto de "el no lugar y ciudades del anonimato", 2010 Dr. Adolfo Vásquez Rocca,
El artista como etnógrafo

"El éxito de las tesis de Augé no deriva, pues, de la centralidad de la teoría antropológica francesa per se, sino de su vinculación o coincidencia con debates cuyos centros están en otros lugares, prioritariamente al otro lado del Atlántico. Es innegable el atractivo que tuvo este discurso para las prácticas artísticas norteamericanas de la década de los noventa y comienzos del nuevo siglo, similar al que tuvieron la fenomenología, la lingüística, el psicoanálisis o los estudios de género en periodos anteriores. Algunas de las razones de esta "atracción fatal" por el discurso fuerte de la antropología fueron desgranadas por Hal Foster en su famoso ensayo El artista como etnógrafo, aunque se ocupara más del impulso de los artistas a encarnar o reivindicar la posición enunciativa del otro cultural o étnico, que de reflexionar sobre el extrañamiento del yo respecto a su entorno, que justifica la mirada antropológica de Augé" (Jesús Carrillo, 2010)⁶⁶.

⁶⁶ Fuente: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27111/Los_no_lugares_de_Marc_Auge
Accedido el 20 de agosto de 2013 en

Si en algún sitio había que quedar para un encuentro entre la antropología y el arte, ese era el 'no lugar', sin duda alguna, y desde ahí, con la fecunda transdisciplinariedad como guía, nos acercaremos a un método de relación donde el encuentro sea fructífero en la construcción de no lugares que nos permita el 'incontorno', entre el uno y el otro, entre el observador y la puerta a la bio-virtualidad, lo bio-simbólico. Ese no lugar donde precisamente el arte coloniza y reivindica como propio, sin nombres propios, anónimos pero comprometidos identificables, que reivindican su identidad, volviendo así a sus esencias originales, expresión de la especie a través de músicas, expresiones gráficas y representaciones teatrales, son el llamado arte urbano y a sus intérpretes artistas callejeros, viven en la linde, en la frontera de 'lo legal' y 'lo apropiado', el *no lugar* resulta ser el refugio de la expresión del arte en su más pura esencia, natural y libre en un espacio sin contaminar. Este nuevo limbo en donde habitan nuevos colonos, los seres humanos excluidos por la tribu dominante, "los otros" próximos, nuevos nativos, indígenas indigentes, o bien, huidos como Gerónimo el legendario jefe Apache, hacia un territorio sagrado, a salvo, a un espacio-tiempo, prólogo de carnaval.

Ilustración 88



La fotografía procede de yesbuts.wordpress.com/ 10 de noviembre 2011

“La fantasía de los nativos es la de un mundo cerrado fundado de una vez y para siempre que, a decir verdad, no debe ser conocido. Se conoce ya todo lo que hay

que conocer: las tierras, el bosque, los orígenes, los puntos notables, los lugares de culto, las plantas medicinales, sin desconocer las dimensiones temporales de un estado de los lugares en el cual los relatos de origen y el calendario ritual postulan su legitimidad y aseguran en principio su estabilidad. Dado el caso, es necesario reconocerse en él. Todo acontecimiento imprevisto, aun si, desde el punto de vista ritual, es perfectamente previsible y recurrente, como lo son los nacimientos, las enfermedades y la muerte, exige que se lo interprete, no para ser conocido, a decir verdad, sino para ser reconocido, es decir para ser digno de un discurso, de un diagnóstico en los términos ya catalogados cuyo enunciado no sea susceptible de chocar a los guardianes de la ortodoxia cultural y la sintaxis social” (Marc Augé, 2000:51).

CONCLUSIONES A LA 1ª PARTE

¿Es posible un método antropológico interpretativo de la obra de arte?

Sí, lo es partiendo de la etnografía, como el instrumento esencial del antropólogo. Pero en este caso, las particularidades del objeto provocarán dificultades añadidas a la aplicación de la metodología antropológica de campo. Realizar una investigación etnográfica sobre una *obra de arte*, puede obligar al antropólogo a realizar un trabajo de campo ante un ordenador o un libro. Algo poco ortodoxo en la tradición investigador etnográfica, ¿dónde quedaría la observación participante?

“El antropólogo tiende siempre a inclinarse hacia lo concreto, lo particular, lo microscópico. Nosotros somos los miniaturistas de las ciencias sociales, pues pintamos sobre lienzos liliputienses lo que creemos que son trazos delicados. Esperamos encontrar en lo pequeño lo que nos esquiva en lo grande, tropezando con verdades generales mientras estamos revisando casos especiales” (Geertz, 1994b:20).

Como afirman Daniel Miller y Don Slater (2000) (citados por Mayans, 2002:11)

“la etnografía es la única base firme para construir generalizaciones y abstracciones mayores [...] y continúa, citando a Geertz, “ya que no es posible un ‘ascenso’ a la verdad sin un ‘descenso’ a los casos”; para concluir afirmando que “en cierto modo, ambas son algo así como afirmaciones fundacionales del método etnográfico”.

Por otro lado, los trabajos de la Escuela de Chicago han mostrado, desde hace ya bastantes décadas, *“las ventajas de una etnografía más o menos ‘itinerante’, donde*

el ideal de 'lugar' etnográfico se convierte tan sólo en un referente, interconectado con una multitud de dinámicas añadidas, que hacen de ese 'lugar' tan sólo una fuerza de flujo más dentro de las complejas mecánicas sociales de un grupo" (Mayans, 2002:12).

Y en este sentido la propuesta interpretativa de la obra de arte que se defiende en esta tesis, se acerca a un enfoque más parecido o similar al que se precisa en el trabajo de campo del 'ciberespacio', algo que mantiene cierta coherencia con la conceptualización de "Biovirtualidad" que se realizó en la justificación de este trabajo.

"En el ciberespacio, las relaciones sociales y los significados y producciones socioculturales se liberan de la dependencia a lo físico, -ya sea espacial o corporal-, que pasa a convertirse en una mera referencia más, otro factor contextual, como ya hemos afirmado antes. La etnografía que pretenda ocuparse del tele-otro está más obligada que nunca a mostrarse itinerante y a desconfiar de los anclajes físicos de cualquier tipo" (Mayans, 2002:12).

Como ya se ha señalado, la contextualización de una obra artística suele contemplar el momento 'histórico' que se produce, con lo que esta contextualización participa de los sesgos que la historia conlleva. Prescindir del tiempo histórico en la contextualización de un hecho es una osadía que no nos atrevemos a sugerir, más bien, al contrario. Profundizar no tanto en el momento histórico global, sino en 'los momentos' históricos *locales* (individuales, familiares, de grupo..., momentos históricos cercanos y medios). La complejidad de esta propuesta es obvia, pero no por ello hay que omitirla para no evidenciar que no podemos saber. Que no estuvimos allí.

Más, si la contextualización conlleva una interpretación de lo que ocurre, si la interpretación de lo que ocurre depende de nuestros marcos referenciales, si los marcos referenciales suelen ser parecidos pero también diferentes, estaremos ante tantos contextos como marcos referenciales existan, luego no hay UN CONTEXTO, en un espacio/tiempo determinados, sino tantos como interpretaciones existan del hecho. Diferente del concepto de campo, que según Bourdieu dice es:

“En las sociedades altamente diferenciadas el cosmos social está constituido por el conjunto de esos microcosmos sociales relativamente autónomos, espacios de relaciones objetivas que son el lugar de una lógica y de una necesidad irreductibles a aquellas que rigen los otros campos. Por ejemplo, el campo artístico, el campo religioso y el económico obedecen a lógicas diferentes: el campo económico emergió, históricamente, en tanto que universo en el que, como se dice, «los negocios son los negocios», business is business, y del que las relaciones de parentesco, de amistad y de amor están, en principio, excluidas; el campo artístico, por el contrario, se constituyó en y por el rechazo, o la inversión, de la ley del provecho material” (Bourdieu, 1993).

Nuestra propuesta de aproximación a una metodología interpretativa del producto artístico -la obra de Arte-, pasa por considerarla como:

La totalidad que supone cuando un objeto expuesto, contenedor de un relato, que provoca emociones y metacomunicación entre los actantes que intervienen en un **ritual**: el artista, la obra en sí misma y el observador/participante (postulante o iniciado). Lo trataremos contemplando la ‘coimplicación’ en el sentido que argumenta Geertz, como un hecho fundamentalmente cultural y fenomenológico, en el sentido que argumenta Husserl, E.

- **Dicho ritual**, tiene carácter de eficacia iniciática para el observador, de impresión, convirtiéndose así en postulante. Y que se activará –dicho ritual- por la actitud del observador, si bien en su ausencia seguirá existiendo en **sí**, la obra, siempre está ‘viva’. No hay obra inerte. Es semejante a esas grabaciones que se activan y reproducen un texto o una imagen, cuando una célula fotoeléctrica detecta presencia o movimiento. Así mismo se produce una búsqueda y encuentro de referentes comunes, “qué me dices o qué me quieres decir y porqué interpreto lo que interpreto”. La obra no tiene miedo, es impertérrita e inmortal. Te desprecia o te mira de reojo, te tiene en cuenta, te esperaba, te saluda y te despide, la obra habla contigo, te cuenta y te pregunta, su lenguaje es una oportunidad al entendimiento, te incluye, te acepta y te ama.
- **El artista** = producto de un contexto y a la vez hechicero, intérprete de una realidad, ejecutor de una obra, verdugo, en un preciso contexto. Es un referente más de la obra en sí. Ya la obra tiene vida propia y se escapó de los

labios del artista, de sus pinceles, o cinceles, de su útero nación, ya es independiente.

- Obra en sí misma = Persona estética, que propone conductas.
- Observador = actante en un contexto, interactúa en el encuentro con la obra.

Así pues, nuestra mirada investigadora deberá dirigirse hacia este fenómeno ritualizado del encuentro, a esa 'totalidad', y no a una parte del 'hecho'. Acotado el objeto, sus agentes, no es la hora de preguntar inmediatamente, porque la pregunta sesga la complejidad del interlocutor a quien se pretende simplificar, direccionándolo, sino que es la hora de ver y escuchar mudos *qué me dice 'el otro'*, o acaso ¿no me dice nada...? , es la hora de ver *qué me está exhibiendo 'el otro'*, o acaso ¿no me enseña nada nuevo...? , para finalmente ¿Qué me están mostrando ambos?

En definitiva, se trata de observar mudos y directamente el fenómeno que se nos muestra delante –en un primer momento–; las personas que interactúan durante el *acontecimiento del encuentro*, entre los “*otros*”, en ese preciso espacio/tiempo. Los otros son la *obra en sí* (artista y producto), *y el interlocutor* u observador de la misma (iniciado o postulante). Primero observando el encuentro con epojé⁶⁷ -sin valoraciones-. Percibir, describir, ensayar y explicar dicho acontecimiento después. Una perspectiva etnográfica del acontecimiento de la comunicación entre la obra de arte y el/la humano/a. Se busca la comprensión del hecho en sí a partir de sus manifestaciones, tanto individuales como grupales. Los presupuestos tienen que ver, primero, con las funciones y necesidades inherentes del Arte ya descritas, segundo con el contexto socio cultural de ese instante, tercero con el momento referencial de la obra y su intérprete; y por último el testimonio de nuestro observado/interlocutor al que interpelamos posteriormente, previo al ensayo.

⁶⁷ En el sentido que lo utiliza Husserl en su método fenomenológico, al referirse a la puesta entre paréntesis de la realidad del mundo que conduce a la apropiación de la realidad del yo, de la propia conciencia.

II PARTE

LA COMUNICACIÓN DE LA OBRA GRÁFICA



Si no somos capaces de mirar con los ojos cerrados, oír con las orejas tapadas o hablar sin pronunciar palabra, en presencia de una estampa, estamos algo más que ciegos, sordos y mudos. Estamos sin vida.

INTRODUCCIÓN A LA 2ª PARTE

Se entiende por Obra Gráfica: todo lo que sea una obra hecha por medio de grafismo aunque no sea múltiple. Dibujo. Por otra parte, la obra gráfica original seriada (grabado, litografía, serigrafía, fotograbado, off-set, infografía, etc...) se caracteriza porque aunque es obra reproducible no es una copia sino un original múltiple. Es decir todas las estampas son originales aunque tengan la misma matriz. Su originalidad la otorga el artista, ya que todas y cada una de ellas han pasado por su mano.

La obra gráfica tiene la pretensión, de ser un 'algo más' que acto comunicacional simbólico, el artista se toma mucho empeño en que su emisión sea 'escuchada', pues su creación lleva implícita un 'lanzamiento' –tirar una lanza- (multitud de ellas) al exterior, una transacción comunicacional, como si se tratara de cápsulas en el espacio tiempo, al igual que ondas sonoras, que permanecen en el aire hasta que se debilita o un receptor sintonice y la capte. En el caso de la obra gráfica el 'mensaje' se une en abrazo simbiótico con un soporte físico, un material, que le prestará sus cualidades de permanencia en el tiempo, sea una piedra, un papel, una tela, o cualquier otro material, procurando así perdurar en el tiempo hasta su feliz recepción; y en su estrategia de repetición, -cuando es múltiple- insiste su creador en que sea 'escuchada' y quizá entendida, aumentando la probabilidad de servir como estímulo emocional, hoy mismo o un mañana lejano. Con esta intención construye una matriz, para 'dar a luz' un número copioso de 'hijos'; convirtiéndose así el artista, en creador de fértiles matrices, capaces, con su participación, de tener una prole numerosa, tantas como sea capaz la calidad del material de la matriz de re-producir.

De manera que, no sólo el diseño de la representación de la obra es importante, sino que tampoco es baladí la elección del material de la matriz, en esa decisión, el artista, ya nos comunica parte de su intención y compromiso con el

contenido del mensaje, que tiene como referente y viene determinado, a nuestro entender, por el carácter del origen del mismo: la plancha de la matriz.

El artista puede legar la fórmula para que pueda ser 'recreada' su obra, más allá de su muerte física, y esto es –a nuestro entender- una manera de querer 'vencer' a su mortal naturaleza, con un plus; ya no se trata de que la matriz perdure, como tal, sino que sea capaz de seguir su obra reproduciéndose; como si se tratara de espermatozoides congelados en un banco de semen, a la espera de un útero dispuesto a ser fecundado en un futuro. ¿Es esto ambición o soberbia? O ¿más bien una respuesta eficaz del artista a la incertidumbre de la vida que al ser humano le azoga desde el origen de los tiempos?

Para concluir con esta introducción decir que podemos entender que el grabado –como representante hegemónico de la obra gráfica- se caracteriza por estructurarse mediante dos elementos: la matriz y la estampa, aun así, querríamos añadir un tercer elemento, para nosotros muy importante y que se le puede llamar 'mediador' entre dichos elementos - matriz y estampa-. Ese tercer actor que lo llamamos "elemento mediador", trata de la metodología que se utiliza en todo el proceso creativo de la obra gráfica, y será en definitiva quien matice la intención del artista y la que determine los resultados (no basta sólo contemplar los elementos que se utilizan para hacer las 'cosas', sino el cómo se hacen las mismas es lo que nos habla de su esencia). "Elemento mediador" está influido de manera determinante por 'el momento'⁶⁸ y/o contexto, entendido este por el trinomio, interpretación/espacio/tiempo, quien también determinará el valor de dicha obra.

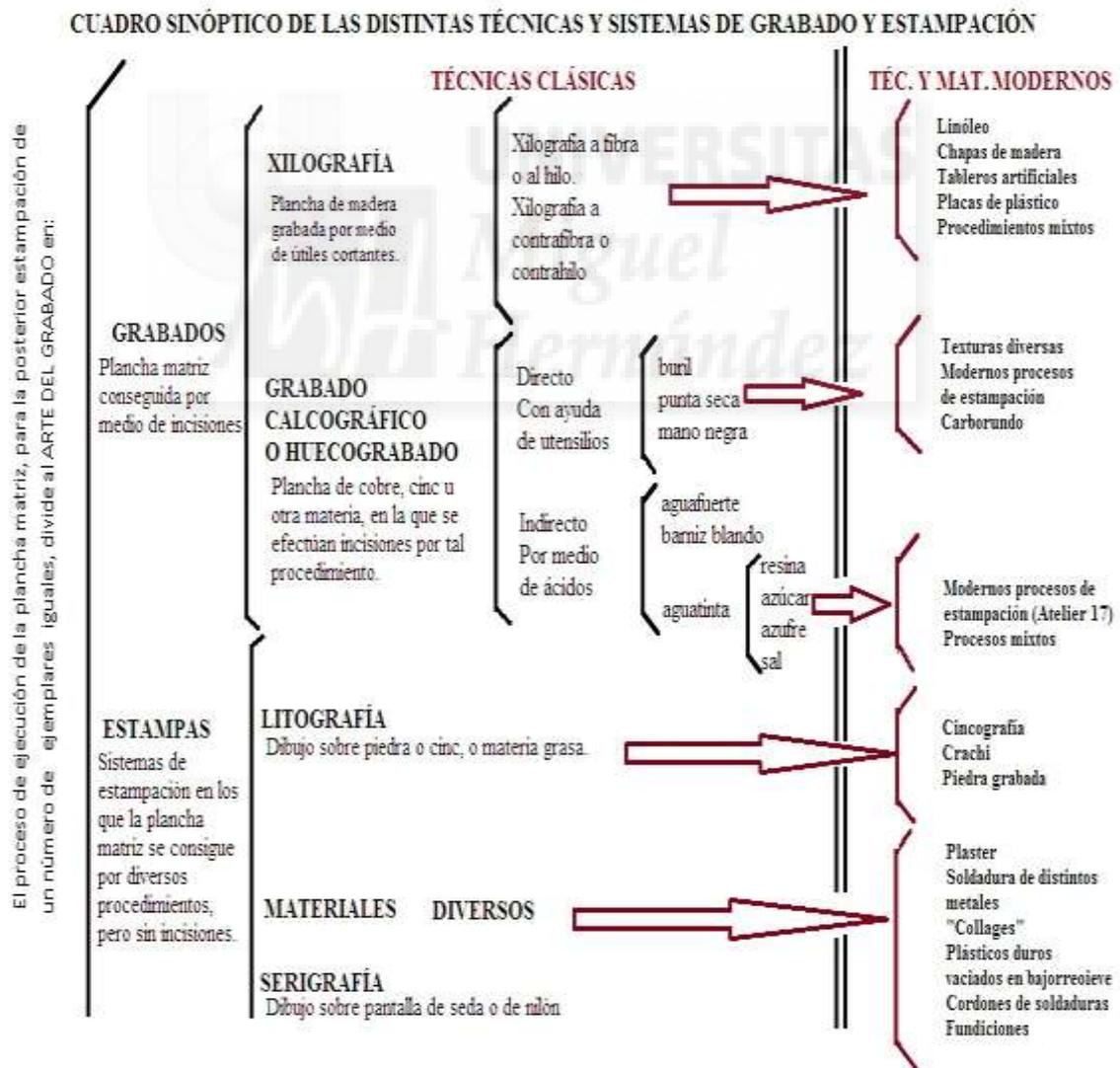
⁶⁸ Momento es una unidad de tiempo inespecífico, y a la vez concreto, algo aparentemente paradójico. Hace referencia a las circunstancias, a lo que circunda un hecho. Lo que circunda, lo que rodea a un hecho son multitud de variables de difícil manejo, bien por su número o por su complejidad, o por ambas cuestiones a la vez. Momento y contexto van de la mano, y a su vez, y primero, es la interpretación del mismo quien determina todo lo demás y consecuentemente la acción, que será en definitiva la que explique la interpretación realizada del 'momento'. Claro está que esa acción puede tener tantas interpretaciones como intérpretes se acerquen a su análisis.

DEFINICIÓN. ELEMENTOS ESENCIALES, TÉCNICAS Y LAS DISTINTAS FORMAS DE MATERIALIZACIÓN

Partimos de la “definición fundamental del grabado y la estampa, que estriba en crear una plancha matriz que permita hacer un número de estampaciones iguales” (Rubio, 1979:239); y que el interés por la imagen, la estampa y su historia ha hecho ahondar en investigaciones a estudiosos del tema para conocer los orígenes del grabado con los resultados que vienen a confirmar su poder de atracción desde sus comienzos, su relevancia.

Cuadro sinóptico elaborado por Mariano Rubio Martínez 1979:12 que aquí se reproduce.

Ilustración 89



“El mismo Ivins reafirma la tesis de que nadie sabe con exactitud cuándo o en qué lugar del mundo los hombres empezaron a imprimir por primera vez, qué técnicas o procedimientos pueden ser considerados como originarios. Sólo podemos rastrear un conjunto de documentos que a partir del siglo VI ya se encadenan correlativamente (xilografía-grabado al buril-aguafuerte-litografía-huecograbado, etcétera) y gracias a ellos determinar el valor sincrónico y diacrónico de cada estampación, ya nos situemos en un momento o técnica determinada, ya tratemos de descubrir el conjunto de reglas transformaciones de unas imágenes, en el tiempo o fuera del tiempo” (Giralt-Miracle, 1975:4).

Ilustración 90



“El libro con fecha de impresión explícita más antiguo que se conserva es la Sutra del Diamante encontrado en la cueva de Dunhuang. Es un texto budista cuya impresión fue encargada por un devoto. Fue impreso el 11 de mayo del año 868. Pero se conservan textos impresos sin fechar que posiblemente tengan una antigüedad mucho mayor” (Martínez Coll J.C. 2007)⁶⁹.

Llama la atención comprobar cómo el uso del grabado viene unido desde sus comienzos a los dos aspectos que preocupan y ocupan al ser humano desde los albores de los tiempos, por una parte al espíritu (al SER), con la estampación xilográfica de los discursos divinos, y por otra al TENER, no menos importante con la representación simbólica de la riqueza, que toma forma de obra gráfica en soporte papel: el denominado billete. Ambos aspectos participan de la

⁶⁹ Fuente: Juan Carlos Martínez Coll, 2007 en <http://www.eumed.net/rev/china/04/jcmc.htm> Accedido el 22 de agosto de 2013

misma emoción del “PODER”; poder para el alma y poder para el cuerpo, o como también lo podría decir un paisano de forma más prosaica: para el corazón y la barriga.

Ilustración 91



Xilografía. Billeto de banco privado de la provincia de Sichuan de la época de los Song del Norte.(960-1270)

Nace así el grabado como un lenguaje intencionadamente representativo y que comunica cosas importantes, adquiriendo de esta manera un determinado simbolismo la obra misma, su soporte es muy valioso por lo que representa, un *'objeto deseable'*, casi un fetiche, se trata de un *'emisario de poder'* y el dominio de la técnica puede significar un elemento igualmente de poder. No nace, a nuestro entender, para satisfacer necesidades estéticas, sino para ser un satisfactor a necesidades espirituales y materiales, las que vienen acompañando al humano desde siempre. La belleza de la estampa –que le acompaña- quiere sintonizar con lo que representa. El plus que lleva implícito el método, en cuanto a su paralelismo procedimental con el de la naturaleza, no hace sino ampliar su espectro simbólico enfatizándolo aún más. La estrategia estética, se pone a merced del mensaje, combinando simbolismo y su valor de uso.

Se representan cuestiones valiosas, con procedimientos igualmente valiosos – que exigen conocimiento y técnica- el valor de “lo original” en la obra múltiple seriada, en el caso de los billetes, es algo evidente, y no se precisa insistir más.

Como antes hemos dicho, el grabado se caracteriza por estructurarse mediante dos elementos: La matriz y la estampa.

“El término grabado se puede utilizar tanto para la matriz como para el resultado de la estampación siempre que exista una huella evidente en la Obra Gráfica Original Seriada consecuencia del proceso creativo del grabado. Las técnicas de estampación en las que no se usa incisión en la matriz (como la litografía o la serigrafía) no pueden llamarse grabados en sentido estricto. Por tanto el término estampa sería más amplio, pues sirve para todas las técnicas en las que se utiliza una matriz de la que proceden un cierto número de ejemplares. Este número dependerá de la técnica utilizada y de la intención del artista” (Huidobro, 2012).

Según el tipo de matriz el resultado de la estampación (generalmente en papel) será una imagen en *relieve* o en *hueco*. A continuación, de manera preliminar definiremos los tipos de grabado según esta premisa.

II-9.1 El grabado en relieve

“El grabado en relieve sobre madera o sobre metal fue el primer sistema de reproducción de la imagen inventado por el hombre. Las primeras manifestaciones de este Arte tuvieron lugar en la India para la decoración de telas. Su transformación en estampas tuvo que esperar la invención del papel. El Bois Protat⁷⁰, una de las primeras planchas grabadas que se conocen en Europa y que se creyó era la primera estampa, ha resultado ser, según las últimas teorías de los eruditos grabado destinado a la decoración mural. ” (Plá, 1977: 14).

La técnica consiste en que la imagen o el texto deseado se tallan a mano en la madera con una herramienta (buril o gubia). Normalmente se utiliza una única matriz para cada imagen. Después se impregna con tinta y presionándola contra un soporte (generalmente papel) se obtiene la estampa.

⁷⁰ Ilustración 92

Ilustración 92



Xilografía "El centurión y dos soldados" o "Bois Protat", atribuido a Bernard Milnt.(1370)
Matriz en madera de nogal de 600x230x25. En la leyenda de la estampa se puede leer en latín "vere filius Dei erat iste" (Verdaderamente este era el hijo de Dios)

No obstante, los anteriores ejemplos, hay que referirse nuevamente a China como cuna del grabado. La civilización antigua de China es fascinante, al parecer, ha sido la cuna de la pólvora, la brújula, la cerámica y porcelana, la seda así como la imprenta y el papel (año 105, Tsái Lum, quien 'inventó' el papel como soporte de la escritura). No es pues de extrañar que la xilografía más antigua de la que hoy tengamos noticias, provenga de China. Se trata del Sutra del Diamante (Ilustración 90) conservado en Londres, fechada en el año 868 d.C. Que se encontró en una población situada en la ruta de la seda, llamada Tue-Huang.

II-9.2 EL GRABADO CALCOGRÁFICO.

El Grabado en hueco básicamente se conoce como grabado calcográfico (del griego *calco* ya que su matriz originaria era de cobre, grafía sobre cobre). Existen dos tipos de grabado en hueco: Grado Directo o Grabado indirecto.

II-9.2.1 Grabado Directo

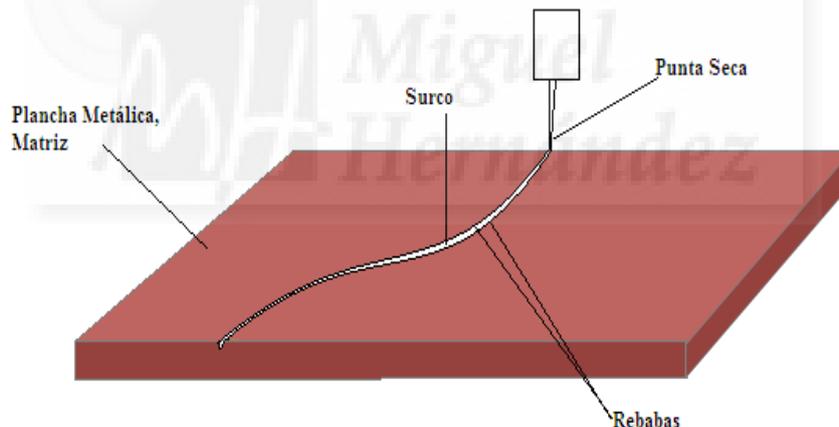
Es aquel donde grabamos incidiendo directamente sobre la plancha:

II-9.2.1.1 Punta Seca.

“es un dibujo hecho sobre una plancha de metal empleando una punta de acero en vez de un lápiz y apretando más o menos según el valor que se quiera obtener” (Plá, 1977:65).

El extremo de la herramienta es más agudo que la del buril y no tiene filo, acaba en ‘punta’ de ahí su nombre: *punta* seca. Con la capacidad de incidir en la matriz (lámina metálica) rayándola y provocando surcos, más o menos profundos, poco anchos, donde se alojarán la tinta, de tal manera que producirá a los lados del trazo de la ‘excoriación’ (en este caso se trata de una ‘piel’ metálica), las llamadas rebabas que se irán poco a poco desgastando en función del número de en sucesivas estampaciones y la dureza del metal utilizado.

Ilustración 93



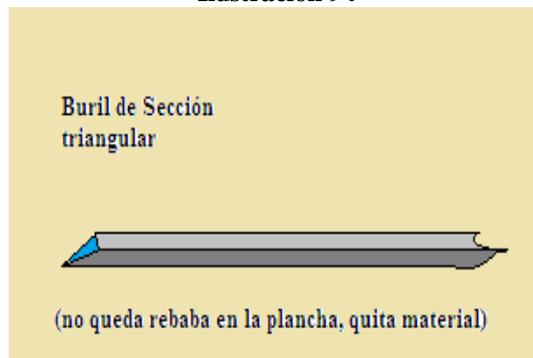
“Punta seca”

II-9.2.1.2 Buril.

Es el método de grabar sobre una matriz metálica pulida, con incisiones profundas por medio del buril: *“una barrita de acero templado, de sección triangular, cuadrada o romboidal”* (Plá, 1977:80). La punta está cortada en bisel.

Que será la encargada de ‘extraer’ el material de la plancha. Los huecos producidos se rellenarán de tinta para la reproducción de la estampa.

Ilustración 94



“El grabado al buril es el grabado en talla dulce por excelencia, el que ha dado nombre genérico a todas las otras técnicas de grabado en hueco y el primero que se practicó” (Plá, 1977:77).

II-9.2.2 Grabado Indirecto

Es aquel donde grabamos indirectamente sobre la plancha, mediante un proceso químico a base de mordientes que pueden ser ácidos u oxidantes:

II-9.2.2.1 Aguafuerte

“Grabar al aguafuerte es corroer un metal y disolverlo con ácido. Para controlar y confinar la acción del ácido –al hacer una línea en la plancha de metal, por ejemplo- es preciso que dicha línea esté a la vez aislada y expuesta”(Chamberlain, 1988:30).

Es el *“proceso calcográfico que se sirve de un ácido para corroer una imagen dibujada en una plancha metálica y reproducirla por estampación a partir de ésta. [...]. El dibujo se hace con una aguja sobre una plancha recubierta de un barniz especial a la cera, la aguja, al moverse, descubre el metal y lo deja expuesto a la acción del ácido.”*(Chamberlain, 1988: 185)

“La técnica del aguafuerte tal como ahora la conocemos apareció sobre todo como una alternativa más rápida y menos exigente al grabado con buril. Hay pruebas de que los joyeros y, sobre todo, los artifices de armaduras, conocían el uso del ácido mucho antes del siglo XVI. Pero es probable que no se utilizase para atacar planchas de metal e imprimir el resultado hasta el comienzo de dicha centuria. Por entonces, la impresión de planchas de cobre trabajada con buril estaba perfectamente establecida en Europa” (Chamberlain, 1988: 11).

Dentro de la gran familia de técnicas que engloba el aguafuerte tenemos múltiples variantes desarrolladas, que “*como en todos los procesos manuales, su descripción será más larga que su ejecución*” (Plá, 177:107) por lo que no nos vamos a extender más, (ya que hay afortunadamente literatura suficiente al respecto y enlaces en la web) tan sólo enunciar algunas de ellas:

- *Aguafuerte al azúcar* permite conseguir efectos tonales, utilizada cuando se pretende un efecto de pincelada. Consiste en utilizar una solución de azúcar para crear una imagen a pincel, la plancha ha de estar previamente desengrasada. Tras el dibujo se le aplica a toda la plancha el barniz, que una vez seca se disolverá con agua, haciendo que el azúcar abandone la plancha dejando al descubierto los puntos donde se encontraba alojada quedando dispuestos a ser atacados por la mordiente.
- *Al Aceite* que produce unos efectos muy similares a los del azúcar. Se basa en la disolución de dos materias grasas, mientras que el grabado al azúcar es un proceso de levantado, la técnica del aceite es de disolución, al cubrir primero totalmente la plancha con barniz, que una vez secado se dibuja con un material graso que disolverá el barniz de la plancha, dejando al descubierto la misma en los trazos realizados, permitiendo así que sea atacada por la mordiente.
- *Mordidas abiertas*, se denomina cuando el ácido hace una ‘calva’ en una área grande de la plancha. La técnica de grabado electrolítica se presta para ello.
- *Aguafuerte por transferencia electrográfica*, se trata de un método de transferencia de imagen fotográfica ayudado con una fotocopiadora de tóner en blanco y negro.

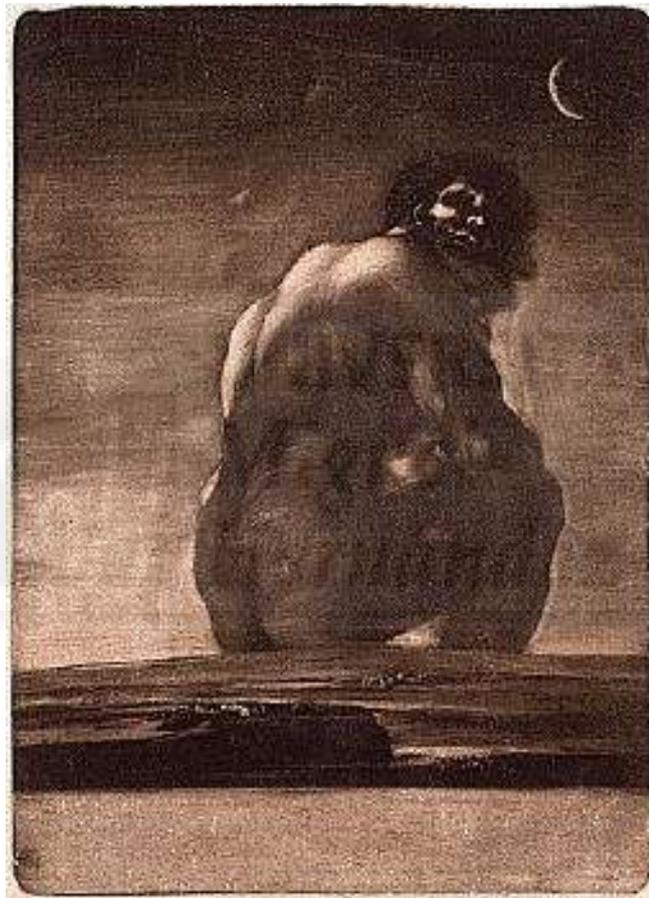
II-9.2.2. 2 Aguatinta

“Parece que fue a principios del siglo XVIII que el pintor-grabador H.XEEGERS, de Utrecht, grabó la primera aguatinta. [...] Con el

descubrimiento de la litografía en el siglo XIX, el aguatinata cayó algo en desuso hasta comienzos del siglo actual. Se la usó en este momento sobre todo para la tirada de grabados en color” (Plá, 1977:98).

La técnica consiste en depositar resina pulverizada sobre una plancha, se calienta la misma hasta que se fije la resina a la plancha, en forma de pequeños granitos que son impermeables al ácido, que mordeará entre grano y grano de resina.

Ilustración 95



*El coloso. Aguatinata bruñida. Entre 1810 y 1818. Francisco Goya (1746-1828).
Medidas: 28,50 x 21 cm.
Biblioteca Nacional, Madrid.*

II-9.3 Otros sistemas de estampación

Tal como hemos apuntado anteriormente existen una serie de técnicas de estampación caracterizadas porque no se evidencia una huella en la estampa, debido a que no se crea ni relieve ni hueco en la superficie del papel, por lo

tanto no son técnicas de grabado sino técnicas de reproducción gráfica que no obstante son Obras Gráficas originales seriadas como aquél.

II-9.3.1 Litografía: *“la litografía es la única innovación revolucionaria de la historia de las artes gráficas de la que conocemos el nombre del inventor[...]Ni siquiera era necesario que el dibujante autor de la litografía fuera al establecimiento litográfico, ni que hubiera visto una prensa de impresión litográfica en su vida”* (Ivins,175:130).

Johann Aloys Senefelder fue su inventor en 1.796, un invento como otros tantos que tuvo en el azar su origen, ante la urgencia de escribir unas notas sobre el primer soporte que encontró a mano: una piedra pulida. Para hacer una plancha litográfica se precisa de una piedra caliza pulimentada, sobre ella se mancha con una materia grasa, humedecida la piedra sólo quedará adherida la tinta al dibujo realizado previamente con la materia grasa antes de humedecer la piedra. Se precisan tantas piedras como colores se quieran imprimir.

II-9.3.2 Serigrafía: *“es el sistema de estampación que ofrece mayores posibilidades para efectuar tirajes en cualquier clase de superficie, material y formas, sin limitación en cuanto a uso de colores y de tintas se refiere [...] En 1907 Samuel Simón, de Mánchester, patenta una idea que consiste en montar las plantillas, antes sueltas, sobre una pantalla de sed, con lo que quedan fijas durante el proceso de estampado. Con ello nació la serigrafía, que se sigue aplicando con fines comerciales e industriales hasta que, por los años cincuenta, los artistas americanos aprovechan las innegables calidades y posibilidades del nuevo procedimiento para efectuar estampaciones artísticas”* (Rubio, 1979: 207).

Se trata de aplicar de manera moderna la técnica del ‘estarcido’ ya utilizada en la prehistoria (véase la cueva de las manos), técnica utilizada también por los egipcios y chinos, en la estampación de telas.

II-9.3.3 Impresión por ordenador (infografías y otros). Todas las disciplinas han sido ‘tocadas’ por la informática, desde la medicina hasta la geografía, y el arte no iba a ser una excepción. La estampación en particular, la producción de ‘imágenes’ no podía quedar al margen del desarrollo de la informática que ha

convulsionado a todo nuestro mundo. La imagen, su reproducción digital ha colonizado nuestra realidad, nació hace poco tiempo y ahora está creciendo, y le queda mucho por desarrollar y madurar, se quedará a vivir con nosotros de manera definitiva. Este desembarco de imágenes, derroche de la técnica electrónica, viene a mover los pilares de la “Estampa-Original/Arte-Múltiple”, ponencia que realizó Ana Soler, de la Universidad de Vigo, en el I Foro de Arte Múltiple, octubre 2011, en Madrid, en la que propone una reflexión sobre la renovación y actualización de dichos conceptos en el contexto de la contemporaneidad de la obra de arte. En el citado foro intervinieron doctos estudiosos y reconocidos artistas que no son más que un síntoma de la vitalidad de la obra gráfica, lejos de significar un escenario de duelo por el presunto declive y pérdida de técnicas tradicionales, en nuestra opinión es una puesta al día en una herramienta nada despreciable como lo son las técnicas informáticas. En el fondo hay un debate, en nuestra opinión, sobre el “valor” de la obra y es ahí donde entra la cultura a contaminar de manera decisiva la función de la obra de arte. Aquellas funciones que aquí ya se han tratado como inherentes a la misma, y que la inclusión y aprovechamiento de estas tecnologías no viene sino a posibilitar esta expresión humana por excelencia: la obra de arte gráfica. No obstante no voy a profundizar en este debate, tan solo expresarme en el sentido de que el que habíamos denominado *universo biovirtual*, no se resiente por la técnica empleada aunque aparente una absoluta diferencia en el procedimiento: sigue habiendo matriz, en forma de información digital, sigue habiendo estampa, lo que también es evidente. Canjeada la prensa por la impresora no hay tantas diferencias, desde mi punto de vista la laboriosidad del artista informático es tan reconocible como la del llamado grabador. La destreza técnica del programador por la destreza técnica del grabador, no debe ser un significativo que destrone a una técnica en favor de otra. No vino la televisión a destruir la radio, como no vino la fotografía a destruir la pintura, tampoco está aquí la informática para acabar con la obra gráfica, sino para enriquecerla.

Por otro lado se insiste que conceptualmente la palabra grabar significa trazar en una materia, taco o matriz una imagen con una mordiente –física o química-, por otro lado, si nos remitimos al espíritu creativo desde un concepto renacentista, ya Miguel Ángel nos hablaba al referirse al proceso de extracción de la obra escultórica desde el bloque de mármol, cual descubrimiento de una verdad esencial a la materia, esta es la labor del artista grabador, la extracción de información en forma de materia, desvelando las cualidades de la matriz que hasta la intervención del intérprete creativo estaban ocultas. Esta labor le presta al ejercicio de la práctica del grabado cualidades similares a la agricultura, que extrae de las entrañas de la naturaleza el fruto de la propia naturaleza, que ya posee, pero con la germinación intencionada el agricultor ‘la obliga’ a que la desvele en un ‘momento’ ‘lugar’ preciso y deseado por el *intérprete*⁷¹ /agricultor/ artista/humano.

71

Queremos aclarar el concepto de “**intérprete**” –aplicado a la persona artista-, entendido como el autor que **concibe, ordena o expresa de un modo personal la realidad** (4ª acepción de la voz ‘**intérprete**’ del diccionario de la RAE en línea). Y elijo el concepto **intérprete** frente al concepto ‘**artista**’, porque ninguna de las acepciones de su definición en el citado diccionario nos convence, y que son las 6 acepciones que a continuación se reproducen:

“**Artista**”: Adj. Se dice de quien estudiaba el curso de Artes. Colegial artista.

- “1. Com. persona que ejercita alguna Arte bella.
2. Com. Persona dotada de la virtud y disposición necesarias para alguna de las bellas Artes.
3. Com. Persona que actúa profesionalmente en un espectáculo teatral, cinematográfico, circense, etc., interpretando ante el público.
4. Com. Artesano (II persona que ejerce un oficio). Y
5. Com. Persona que hace algo con suma perfección” (extraído el julio 2012).

Creemos que es la definición de ‘intérprete’ arriba señalada, la que más se acerca a lo que entendemos por quien crea y produce obras grabadas, pues la definición de intérprete le añade un plus creativo (**concibe, ordena o expresa de un modo personal la realidad**) de ‘singularidad’ a la realidad que expresa y de alguna manera crea una realidad diferente o cuanto menos, la propone; hecho que las diferentes definiciones de la voz ‘artista’ no hace. Aunque coloquialmente se le suele situar al que llamamos “artista” en un escalafón más alto que al

Resumiendo: por grabar se entiende hacer una incisión, por lo que llamaremos **grabados**, a aquellos cuya matriz se haya construido a base de hacer surcos o relieves en el material del que está hecha, por otra parte en el grabado la estampa siempre registra la huella de la presión ejercida por la matriz. Así que aquellas otras matrices que no tengan incisión y cuya estampación no haya registrado huella alguna las denominaremos **sistemas de estampación**, no de grabado.

Al margen de la diferencia, sustancial por una parte, del 'carácter' de la plancha-matriz entre *el grabado* y *sistemas de estampación*, ambas participan de poder, una vez acabadas dichas matrices, reproducir un número indeterminado de veces una estampa, aquella que 'duerme' o está potencialmente en la matriz.

Estas aclaraciones conceptuales no deben considerarse que se realizan para jerarquizar técnicas o priorizarlas, unas sobre otras, no podemos dejar de lado que las herramientas son importantes en cuanto forman parte del método y de la propia obra como referentes, pero nada más, son diferentes, sus mensajes también son diferentes aunque puedan tener una 'apariencia' similar para el 'no iniciado'.

"intérprete" ya que éste parece que depende de aquél para la ejecución de su obra. Cuando desde nuestro punto de vista es todo lo contrario. Es indispensable ser intérprete primero para concebir una obra y después realizar una creación diferente y estimulante, su interpretación de la realidad supone una mirada 'original' a la misma que materializa con su arte.

De manera que el autor crea siempre en cuanto a una **interpretación** de la realidad que le envuelve y de la que participa construyendo así mismo, (fruto, igualmente, de una previa interpretación de la misma) un contexto determinado. Mirar primero y después ver es 'una selección' –consciente o no- que significa una intención interpretativa; interpretación que 'con su oficio de artista' trasladará a un soporte, o mejor, entresacará del mismo unas cualidades que estaban ahí 'organizadas' de manera diferente, es para mí el quehacer del autor del grabado: intérprete gráfico de la realidad que contextualiza.

A la pregunta ¿es más obra de arte gráfica ésta o aquella hecha con diferente procedimiento? la respuesta es no, ambas son igual de valiosas en cuanto sus pretensiones de materializar una imagen en una estampa. Su valor económico lo dará el mercado –las cosas valen lo que la gente esté dispuesta a pagar por ellas-, y su valor cultural lo dará la sociedad –dependiendo de su repercusión en el contexto donde esté interviniendo-.

Detrás de unos valores y los otros, estarán los paradigmas del momento histórico, y esto es inevitable.

II-9.3.4 El grabado matérico.

La seducción de los artistas por la materia provoca, en el siglo XX, el empuje de una categoría nueva en el grabado: *el grabado matérico*. La experimentación con las distintas técnicas del grabado, uso de nuevos materiales, procesos mixtos, collages, etc. Estuvo desde siempre el interés por el volumen y búsqueda de textura. No es vocación del grabado por la escultura o el relieve, es sencillamente parte de su esencia. Como lo es la 'luz' de sus estampas y su multiplicidad original.

El grabado matérico, según Francesc Aracil (1998), ha tomado tres direcciones distintas según el tipo de proceso utilizado:

“-El método sustractivo que consiste en extraer material de la matriz, proceso derivado del grabado en talla, creando valores de relieve acentuados mediante mordidas profundas o utilizando el taladro. El papel utilizado es de un gramaje alto. -El método aditivo, más próximo a la pintura consiste en pegar materiales a otros soportes para crear la matriz. Cabe destacar en Collagraph como el más difundido y aceptado. El surgimiento de este método obedece a varias causas que son la no utilización de mordiente, la reducción de costes de material y por nuevos y sorprendentes resultados plásticos. -Por último los sistemas de moldes que se acerca al terreno procedimental y conceptual de la escultura. En este sistema no se parte de un plano preexistente para tallarlo o para añadirle otros materiales, sino que trata de reproducir materiales blandos o difíciles de estampar que le servirán de matriz. La reproducción se realiza mediante las técnicas de relieve prestadas del campo de la escultura. Esta matriz puede ser reproducida a través de la estampación o se puede reproducir con otro

material prescindiendo de la presión, como puede ser la pulpa de papel. Es en este campo de procesos es donde está situado el trabajo de esta tesis, apropiándose de los procesos de moldes para sacar el máximo valor volumétrico en a estampa. Los métodos sustractivos tradicionales resultaban insuficientes para adaptarse a las nuevas necesidades plásticas para obtener relieves, volúmenes, texturas más pronunciadas, con lo que se forzó a los artistas a encontrar nuevas soluciones. Por una parte haciendo evolucionar los métodos tradicionales por sustracción y por otra con nuevos materiales creando nuevos procedimientos: los sistemas aditivos y, más tarde los sistemas de moldes. A partir de los métodos sustractivos tradicionales se realizan mordidos profundos en planchas más gruesas para conseguir mayor relieve, de este modo se le sacaba mayor partido a la tinta para conseguir mayores calidades texturales y matéricas. Este método de grabado se le llama relief etching en el término inglés que significa aguafuerte en relieve. Generalmente se realizan mordidos profundos para dejar la imagen en el relieve y así entintar la superficie. Hércules Seghers fue el primer grabador que experimentó con el aguafuerte en relieve aunque William Blake fue quien lo utilizó ampliamente” (Ruiz, M.C., 2008: 29-30).

II-9.3.5 Grabado al Carborundum.

No acabaremos este breve apartado sin hacer una mención especial del grabado al carborundum, como técnica aditiva de grabado. El carborundum es carburo de silicio, presentado en polvo, un material sólido y duro, (9 sobre 10 en la escala Mhos de dureza) capaz de resistir adecuadamente la presión del tórculo. *“Su técnica consiste en el uso de un barniz sintético o similar y el carborundum. El principio que actúa es la adherencia de la laca o barniz sobre el carborundo y la plancha, así como la capacidad de retener la tinta que tiene del carborundo. Fue propulsada por Henri Goetz, un americano en París, quien a finales de los 60 publicó un librito de título Gravure au Carborundum (Maeght, ed. Aug. 1974).”*⁷² Con un manejo adecuado de la técnica, se pueden conseguir líneas, texturas y tonalidades de todo tipo. El artista Joan Miró elogió desde un primer momento la aportación a las técnicas de grabado de Henri Goetz.

⁷² María Del Mar Bernal. De la U.de Sevilla, BB.AA. En <http://tecnicasdegrabado.es/2010/gravure-au-carborundum> Accedido el 14 de septiembre de 2013

Ilustración 96



Firmado Joan Miró (1893 - 1983), color original aguafuerte y aguatinta con la impresión carborundum y cemento en papel de trapo Mandeure, Polyphème, 1968

II-10.1 LA ORIGINALIDAD DE LA OBRA GRÁFICA

Aspira y consigue el grabado por su técnica a ser lenguaje original: *La firma del autor*, adquiere así la hegemonía de la propia obra gráfica que se confunde con la excusa de la representación y es la propia obra. No obstante es una distinción periclitada el tratar de hacer depositaria a la factura manual de la obra gráfica a las cualidades de la originalidad de esta. No por ser más mecánica la obra gráfica es menos original, es más un tema valorativo del valor artístico que reside en el artista como creador de una obra.

Original es una voz que tiene varias acepciones, una de ellas habla del lugar de procedencia, por ejemplo, en el caso de una obra gráfica, de quien es el autor, y en este sentido los estilos se pueden confundir, o se pueden intencionadamente imitar, o se pueden querer copiar con el objetivo de hacer errar al observador de la obra, no obstante esto último trata de falsificaciones, y entra en un ámbito diferente al que aquí se está tratando. Lo original de la obra en esta acepción viene dado no tanto por la 'grafología' si se me permite, del autor, sino por el peritaje del iniciado-experto que viene siendo indiscutible.

En cuanto otra acepción que se contempla de la voz "original", es la que trata de la inventiva de quien factura la obra y la exhibe, y en esto tiene mucho que ver la experiencia de quien observa y dialoga con la obra.

En cuanto a la otra acepción que entiende original como *único*, entramos en la controversia que tiene la obra múltiple, cuyas diferencias físicas son tan anecdóticas como las diferencias genéticas que existen entre un chimpancé y un ser humano: un 2% del genoma nos distancia, pero ese 2% es importante. En el caso de las estampas de una serie de grabados, probablemente sea inferior a ese 2%, sin comprobarlo científicamente, será al menos la misma diferencia que

existe entre los hermanos de nuestra especie, o rizando el rizo, la que existe entre gemelos idénticos.

Proviene del mismo origen, la misma matriz, son, no obstante, unidades originales, si bien forman parte de un grupo particular, como los hermanos de una familia, o mejor, como mellizos o gemelos cuasi idénticos pero NO CLÓNICOS. Los hace diferentes el tiempo de su 'nacimiento' cuanto menos, no nacen al mismo tiempo, no es posible. No es sólo el tiempo del nacimiento el que interviene en este acontecimiento, el soporte lo es igualmente, no la calidad del mismo, que también, sino el espacio donde se expresa.

En este sentido Ana Soler, 2011, en el I Foro de Arte Múltiple celebrado en Madrid expresaba:

“Si reflexionamos sobre el término original en contraposición con el de múltiple, éste se aplica a toda obra del ingenio humano que no es copia o imitación y que así mismo se distingue por su novedad. La noción de original como adjetivo se desprende de dos conceptos: de lo único, lo singular, en un sentido, y en otro, de lo extraño, lo insólito, lo inusitado, lo nuevo, lo especial, lo extraordinario, lo excepcional, en definitiva lo diferente. También lo original se refiere por una parte a lo realizado a mano, y por otra, lo inicial de donde se saca una copia. Como podemos observar es un término muy completo que designa al mismo tiempo aspectos muy diferentes e interrelacionados al mismo tiempo. Etimológicamente “original” (lat. Originalis) quiere decir referido al origen, es decir, relacionado con el origen (lat. Origo), que es principio, nacimiento ya que proviene del verbo latino orior que significa aparecer, nacer y cuya etimología última en indoeuropeo remonta a la raíz “er” que significa poner en movimiento” (Soler, 2011).

No obstante, siempre podrá haber personas que no vean diferencia entre las personas orientales siendo incapaces de distinguirlas, y piensen y digan que *todos los chinos son iguales*; y es verdad, para ellas son iguales, no ven diferencias y no pueden ver originalidades, no es necesario perder un minuto de tiempo más con este tema de lo original en la multiplicidad, no es tanto una cuestión de razonamiento sino un tema de conocimiento sobre el procedimiento del grabado y de aprendizaje perceptivo, que tiene que ver con actitudes y

sensibilidades, en definitiva con la experiencia, lo único capaz de proporcionar conocimiento, y esa experiencia sólo se puede adquirir teniendo la oportunidad de su vivencia, y no todo el mundo ha tenido la oportunidad aunque se le haya presentado la ocasión de su experimentación.

Lo que hace en definitiva original a la obra gráfica múltiple seriada es la asistencia de la mano del artista en cada imagen, la mano del artista siempre está presente en cada una de las 'originales' estampas; independientemente de la exactitud o similitud entre las diferentes unidades de una serie determinada.

II-10.2 La Repetición Como Estrategia Creativa.

La repetición como estrategia creativa que lleva implícita la obra gráfica enraíza con la natural y sana neurosis de la psiquis humana. Igualmente esa neurosis, repetición, se ve reforzada ante la comprobación de la paradójica cualidad de la "unicidad" (originalidad) del producto, que enfatiza aún más su carácter de identidad y autoría, reproducible y en cambio irrepetible. "La paradoja de la obra gráfica".

En este sentido la artista Pilar Catalán Lázaro escribe en relación a sistemas de estampación sin tinta, en gofrados:

"Los criterios empleados en esta propuesta concreta serían el de regularidad y repetición. El criterio de repetición es sin duda el más decisivo en cuanto portador de información del material hereditario y por tanto perpetuador de la vida. Cada imagen seriada conserva la fidelidad de reproducción y al mismo tiempo está expuesta al azar esencial, pilar de la evolución y origen de toda libertad, propiciando así un comportamiento no determinista de la naturaleza. Artefactos de REPETICIÓN – VARIACIÓN – AZAR – NECESIDAD – CAOS - ORDEN, sugieren modalidades de juegos artístico inacabados e inacabables que incorporo a mi obra como sistema de representación" (Pilar Catalán, 1994; citada en Bueno, 2012: 746).

Se trata de un sistema, donde el encuentro con la obra nos sugiere siempre la fertilidad de sus orígenes y a su estirpe, de donde proviene, la virtualidad de la presencia de su origen copioso está implícita en la obra gráfica como en ninguna otra obra artística, por mediar la matriz entre la interpretación artística

y la reproducción de la obra, similar al intérprete percusionista que extrae del jambé un sinfín de *tan tan*, que no cansa. Repite con la misma cadencia que los latidos del corazón, todos parecidos, todos rítmicos, todos vitales. Esa es la estampa, un 'tan' de tantos, el tiempo y las ondas lo diferencian, lo singularizan, hablan de su origen, de su originalidad, y de su creación de conjunto sin dejar de ser singular, celda de un panel, singular de lo plural.

La repetición no es sinónimo de 'clonación' si es que esta fuera posible, la repetición tiene referentes de la exitosa producción y reproducción de la propia naturaleza, como los fractales que a continuación se exponen:

Un ejemplo de fractal natural (Brócoli)

Ilustración 97

“Según la RAE: un fractal es Figura plana o espacial, compuesta de infinitos elementos, que tiene la propiedad de que su aspecto y distribución estadística no cambian cualquiera que sea la escala con que se observe. En otras palabras, si enfocamos una porción cualquiera de un objeto fractal (imaginemos que utilizamos un magnificador, o hasta un microscopio, para ello), notaremos que tal



sección resulta ser una réplica a menor escala de la figura principal.[...] Aunque la existencia de los fractales se conoce desde fines del siglo XIX (cuando eran considerados, simplemente, como curiosidades matemáticas), su verdadera identidad no fue plenamente expresada hasta las décadas de 1960 y 1970, gracias a los importantes estudios del polaco Benoît Mandelbrot y otros científicos” (Zerpa Rojas, I. 2013) ⁷³.

Abajo, Imágenes de fractales publicadas por el CESIC, accedidas el 28 de agosto de 2013

Ilustración 98



Fractal generado por ordenador (Imagen: Wolfgang Beyer)

Ilustración 99



Fractal generado por ordenador (Imagen: Wolfgang Beyer)

Ilustración 100



Perdiz roja mostrando su babero negro (Foto: Rafael Palomo)

⁷³ Fuente: <http://www.behavecol.es/es> Último acceso el 27 de abril 2014

II-10.3 El proceso creativo en la obra gráfica seriada como potenciador artístico.

El proceso creativo en la obra gráfica seriada es secuencial, por ello cada uno de los pasos que damos supone una ocasión para reconsiderar la composición desde un punto de vista artístico, desde los pasos para la creación de la matriz, proceso que requiere un tiempo previo a la obtención del 'fruto', un tiempo de 'construcción', una metodología. Es el camino para llegar a la meta, pero es en ese camino donde está y es el verdadero objeto del artista y quien le da sentido al oficio, y no la meta en sí o el producto. El procedimiento del grabado permite, como pocas técnicas de arte, no tanto la corrección de la obra en sí, sino la creación en la recreación, o -si se me permite la palabra- la "versionalización" continua de la obra, de la estampa, de otra estampa, de otra obra en este caso, de más y más...desde la estampación de pruebas de estado (provisionales) que dan fe de cada momento del trabajo realizado, que en este sentido Christian Geelhaar escribe, en la entrevista que realiza a Jasper Johns:

"Las transformaciones a que es sometido un objeto al ser traducido al grabado pueden ser básicamente de dos tipos porque cuando hemos creado un prototipo que queremos trasladar a una técnica gráfica debemos ajustarlo a la superficie y al formato del papel, y los cambios exigidos por este prototipo tocan, pues, en primera línea problemas que pertenecen al espacio. Por otra parte, las variaciones pueden ser originadas por la repetida utilización y reelaboración del medio en el que ya existe el grabado. Aquí entra en juego una dimensión temporal. Las dos posibilidades, aunque en muchos bloques entrelazan estrechamente, deben ser tratadas, por consiguiente, por separado" (J. Johns, 1980: 16).

No se debe interpretar como una patología del artista, las modificaciones o cambios en la matriz y/o estampas, sino que es la responsabilidad de su febril actividad creativa y también recreativa, porque es un juego, un juego de animación y reanimación de la obra de arte, en la que se presta tanto la matriz como la estampa, y su árbitro, el intérprete, el artista toma todo el protagonismo en el disfrute de su poder creativo. Esta frenética actividad, casi convulsa puede contrastar con la gestión del tiempo que en ella vivencia, no tiene que ir

acompañada con la prisa, al contrario, es el artista el dueño del tiempo, es quien manda sobre él, y no al revés.

“La fascinación del artista hacia los cambios de ‘el existente’ encuentra quizás su campo más rico en el grabado. Las primeras formulaciones se mantienen, sea como grabado, sea como edición, por más drásticamente que la piedra o la plancha sean después retocadas y transformadas, así se concluye de las dos alternativas que Johns anotó en “Sketchobook Notas”

*“Aquello que aparece a la vista, en un caso
Aquello que desaparece “ “ “ otro caso”*
(J. Johns, 1980: 29)

En el dominio del tiempo, el artista se asemeja al peregrino que emprende el camino hacia un lugar de culto, y no es tanto llegar al ‘sitio’ sino el camino el que da sentido al peregrino.

No se trata pues de ‘llegar a Santiago’ de cualquier manera, sino de realizar el ‘camino de Santiago’, y hacerlo de determinada forma, donde el tiempo jugará una variable más que determinante en el proceso de desvelamiento de la obra, se trata de una gestación. Ese camino ha de emprenderse a pie, como metodología que le va a dar sentido y no en avión.

El procedimiento creativo, su gestación tras la ‘chispa’ de la germinación en forma de paquete informativo, independientemente de donde provenga, ese estímulo es percibido primero, emocionalmente contemplado como una pregunta o envite a la interrelación, cuya respuesta se elabora desde el comienzo narrativo de la gestación con un discurso estructurado, acompasado y metódico, que se va adecuando paulatinamente al aquí y ahora. Ahí radica la atracción de la obra gráfica, es su esencia, en la armonía con los procesos naturales de la creación ‘bruta’, nos lleva a un estado de prolongación de la vida que nos envuelve, la realidad cotidiana de un tiempo rítmico y natural, que huye de aceleraciones y atajos si pretende ser original y auténtico.

II-10.4 Impacto comunicacional-simbólico de la obra gráfica.

Las huellas, según el diccionario, son los rastros que dejamos. Uno de los deseos que más se repite en la humanidad es el de dejar huella en esta vida, no pasar desapercibidos, ser algo para alguien, influir de alguna forma, que se nos tenga en cuenta.

Si hay algo que el ser humano no puede soportar es pasar desapercibido, el refranero lo sentencia de esta manera: *“No hay mayor desprecio que no hacer aprecio”*⁷⁴.

Las ‘huellas’ son un acto de comunicación donde el contexto, su interpretación, hace cambiar el mensaje obligatoriamente. Es pues un ‘acontecimiento’ como el de la obra musical -a nuestro entender- si bien se usa la misma partitura una y otra vez, los resultados no son idénticos porque sencillamente no pueden serlo (el original múltiple).

En este sentido la obra gráfica se asemeja a la musical en su ejecución pero se diferencian en que mientras la obra gráfica permanece en el espacio temporal porque viaja con el tiempo situándose siempre en nuestro presente, no ocurre esto con la música, que se aferra al tiempo en el que fue interpretada, y se encuentra en el pasado inexorablemente, es lo que tiene el audio al ser su soporte las efímeras ondas. Aunque se puede reflexionar en lo que hemos denominado “nuestro presente”, que también es efímero, porque ya no es ayer cuando estuvimos dialogando con la obra en el presente de ayer, sino hoy, y hoy nosotros no somos tampoco los mismos que éramos ayer, porque todo

⁷⁴ Como el Análisis Transaccional de Eric Berne argumenta claramente con su teoría de las ‘caricias’, definiéndolas como motor de la acción humana, con igual motivación que la búsqueda de alimento. El Análisis Transaccional (AT) postula que el hombre se moviliza para obtener caricias de los demás como si de alimento se tratara y en el que le va la vida en ello. Acariciar es el reconocimiento que una persona le da a la otra. Las caricias son esenciales para la vida de una persona. Sin ellas, dice Berne, la “medula espinal se encogerá”. Se ha visto que un niño muy pequeño necesita caricias físicas reales para mantenerse vivo. Los adultos pueden sobrevivir con menos caricias físicas conforme ellos aprenden a intercambiar caricias verbales; las caricias positivas como alabanza y expresiones de aprecio, o las caricias negativas como juicios negativos o devaluatorios. (Steiner, 1971)

cambia con el tiempo, ya que hemos tenido otras experiencias nuevas que hemos incorporado y nos hacen diferentes.

Por otro lado, hemos tratado anteriormente el valor simbólico evidente del papel impreso, cuando este representaba un discurso divino o una riqueza determinada en forma de billete. Y ahora vamos a argumentar cómo este mismo carácter simbólico, es asimilado en otros soportes, en lo que se quiere denominar '*obra gráfica divina*', grabada en piedra o en tela, y que han sido así transmitidas de generación en generación (en nuestra cultura Judea Cristiana), aunque no haya llegado siempre hasta nuestros días, sí sus referencias, algo que para el caso es lo mismo, su carácter simbólico, su poder sigue intacto, nos estamos refiriendo al divino grabado de 'las tablas de la ley' que Moisés recibió del mismísimo Iahvé, así como a las denominadas reliquias del cristianismo: Sábana Santa de Turín, el Santo Sudario de Oviedo, y el paño de la Verónica, esta última obra múltiple por considerar que hay cuatro, la explicación que se hace de la multiplicidad es que dicho paño estaba doblado, quedando la imagen del rostro de Jesús 'impreso' en todos ellos.

Ilustración 101



1

2

3

4

1.- Santo Rostro de la Catedral de Jaén. En <http://www.catedraldejaen.org>

2.- Volto Santo de Manoppello (Italia). <http://www.voltosanto.it>

3.- Santa Faz de Alicante. En <http://europapress.es> Foto: Obi. De Orihuela Alicante

4.- El velo de la Verónica en Roma, Iglesia de San Pedro. <http://www.ranimirum.com/busca/velo.htm>

Accedido el 27 de agosto de 2013

Esta obra que hemos denominado *divina*, refuerza el carácter simbólico que la obra gráfica tiene desde sus orígenes con misterio religioso; queremos observar cierta impregnación de divinidad/magia/poder de la técnica por el uso que de ella se realiza desde el comienzo de la *obra gráfica original y múltiple*, que como ya hemos repetido, se le encomienda al grabado la muy importante tarea de trasladar los mensajes divinos. Siendo pues el grabado quien hace posible que esos mensajes divinos realmente se materialicen, no es sólo un vehículo que transporta una mercancía, sino que es *símbolo* de lo que porta. Contenido y continente son uno solo. Son los diez mandamientos, la ley de Dios, las sagradas escrituras, el rostro del hijo de Dios, son “la palabra”. Son la propia representación de la divinidad que ahora se puede hacer presente salvando interpretaciones de manuscritos y traducciones aleatorias, al asegurar la reproducción exacta de tantas copias como se realicen. Sin lugar a dudas, un instrumento de conocimiento.

“Se han aducido todas las razones imaginables para explicar los lentos progresos de la ciencia y la tecnología en los tiempos antiguos y en las épocas posteriores, pero nunca se ha hecho referencia alguna al efecto negativo de la ausencia de métodos para la repetición precisa y exacta de manifestaciones gráficas sobre las cosas observadas, así como sobre las herramientas y sus usos. Las técnicas revolucionarias que llenaron este vacío se generalizaron por primera vez en el siglo XV. Aunque podemos dar por supuesto que la realización de imágenes impresas se inició hacia 1400, el reconocimiento de la importancia social, económica y científica de la repetición exacta de las manifestaciones gráficas no llegó hasta mucho después de que las imágenes impresas fuesen de uso común” (Ivins, 1975:29).

Ilustración 102



Biblia Pauperum (La biblia de los pobres) (S-XV)

La transmisión de la cultura a través de la obra gráfica era una necesidad ante el surgimiento de las incipientes ciudades y una herramienta poderosa para la enculturación de los pueblos. La transmisión oral de la cultura siempre fue importante, sigue siéndolo, y la grafía viene a apoyar dicha transmisión cuando esta se dificulta o cuando los mensajes requieren de una 'imagen', que, como dicen, vale más que mil palabras. Los símbolos juegan ese papel, transmisión de conceptos, y su representación siempre está ligada a alguna manifestación artística.

*"Era un fenómeno sin precedentes. Cada ejemplar de la edición contenía manifestaciones gráficas idénticas, adoptasen la forma de estampa suelta o de libro ilustrado. Durante varios miles de años los hombres se habían acostumbrado a disponer de textos que repetían las mismas declaraciones *Plinio el Joven se refería casualmente, poco después del 100 d.C., a una edición de mil ejemplares- pero ahora, por primera vez, los hombres empezaban a acostumbrarse a imágenes que repetían las mismas informaciones. Comenzaba a ser posible transmitir una información visual invariable de cosas que las palabras eran incapaces de describir o definir" (Ivins, 1975: 219-220).*

Cuando en la justificación de esta investigación hablábamos de lo que había significado la propuesta bidimensional, como síntesis de un mensaje, no matizamos que esa aparente merma de dimensiones, de tres a dos, era realmente un aumento de las mismas, una propuesta que transgredía las dimensiones de ancho, largo y alto, e iba más allá. Ese es el genoma de la gráfica, de eso está constituida.

Por otra parte, la cualidad de reproductividad de la obra gráfica le añade un plus a la obra de arte por su capacidad de alcance, es un instrumento de conocimiento –como todo arte- y consiguientemente de poder; por lo que estará sometido a las tensiones que le son propias a todo recurso que se puede instrumentalizar para beneficio de grupos determinados. No es pues de extrañar que siendo una técnica relativamente accesible y con cualidades de producción y reproducción como ninguna otra en la historia, haya tenido que lidiar y siga teniéndolo que hacer hoy día con resistencias de análisis que

vengan a restar mérito artístico a la misma. En este sentido como escribe W. Benjamin en un momento especialmente convulso como era el año 1936.⁷⁵

“[...] la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días” (Benjamin, 1973:2).

CONCLUSIONES A LA 2ª PARTE

¿Todas las ideas son susceptibles de ser representadas/comunicadas gráficamente?

Sí, es más, algunas ideas serían imposibles de ser representadas de otra manera. Y las distintas formas de comunicación, las técnicas y las propiedades de la obra gráfica facilitan esa ejecución, al margen de la actividad inventiva de la creación artística.

El carácter simbólico de la grafía es la veraz réplica en la naturaleza a la virtualidad del pensamiento humano; en la naturaleza de las cosas, es la herramienta de expresión por la ‘excelencia’ de la especie humana, que todo lo abarca y todo lo puede –el pensamiento humano-. La grafía es lo más próximo a la materia, sin serlo, del pensamiento. Las grafías no son tanto la representación de las imágenes ‘imaginadas’, o la representación de los pensamientos e ideas del ser humano, sino la expresión simbolizada de los referentes de aquellos, de la verdadera naturaleza del humano y a la que pertenecen dichas ideas y de la que forma parte indisoluble para de esta manera poder convertirse *para sí* en ser humano que le permite transformarse definitivamente en ser humano *en sí* al trascender.

⁷⁵ Walter Benjamin (1936). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, Traducción de Jesús Aguirre. Ed. Taurus, Madrid (1973:2).

En este sentido, la grafía es el reflejo del pensamiento, como si a un estanque de agua se asomara el rostro de la idea, del ser humano, y consecuentemente supone, esa imagen reflejada, la grafía, la constatación de su humanidad.

De manera que su potencial de comunicación es total, puede albergar cualquier mensaje que el humano sea capaz de pensar e imaginar para transmitirlo. Su límite es la luz al ser su esencia visual, sin luz no se puede captar la grafía; en la oscuridad, en ausencia de la luz, tan sólo el grabado podría transmitir un mensaje a través del tacto, como también ocurre con el idioma braille, un gofrado en toda regla, para aquellos que sus ojos no perciben la luz.



III PARTE

LA ESPECIE GRÁFICA



“El Arte es la imitación de la Naturaleza en su modo de operar: el Arte es el principio de la producción”
Sto. Tomas de Aquino (1227-1274).

INTRODUCCIÓN A LA 3ª PARTE

Hubiera sido oportuno introducir esta parte con el relato del descubrimiento de la graffía por la especie, pero claro, eso no es posible, al menos con cierta rigurosidad, hemos de echar mano de la imaginación y a conjeturar cómo pudo ser aquel descubrimiento, que quizá tuvo en el azar su mejor aliado, como ocurre casi en todos los grandes descubrimientos o inventos. Aunque en este caso tal vez fue su descubrimiento y uso mucho más cartesiano, más razonable, o razonado, al fin y al cabo nuestra especie es fundamentalmente racional, aunque no lo parezca.

Hemos estado tentados a escribir una fábula de nuestro antepasado Onacirfa⁷⁶, por entender que fue él quien lo tuvo que descubrir primero y utilizar después en el resto de continentes las propiedades de un tizón o el polvo de arcilla cuando mezclado convenientemente con saliva, agua y/o grasa de animal, se convierte en un pigmento bondadoso, constatado por sus propiedades sobre el rostro y el resto del cuerpo, para resaltar sus facciones y/o evitar picaduras de insectos, y/o embellecer su semblante... se atrevió al ver que esta práctica era óptima para la comunicación, protección y autoafirmación, simbolizando mensajes y rituales, a hacerla extensiva a otros seres, aunque fueran estos inertes, para ofrecerles cierta “vida” dándole así otra aplicación a la técnica ya dominada, ahora sobre otros soportes, en otros lugares, las paredes y techos de las grutas y cuevas.

Suponemos que Onacirfa se acercó a los espíritus en los que ya creía, esta técnica descubierta y empleada sobre sus propios cuerpos en un contexto mágico trascendente, a los espíritus en las entrañas de la tierra, penetrando así en el otro mundo desde este otro mundo de vigilia. De esta manera la oralidad de los relatos mágicos se materializó en las conocidas pinturas rupestres.

⁷⁶ Onacirfa es ‘africano’ al revés.

EL GRABADO COMO TÉCNICA ORIGINAL DE LA OBRA GRÁFICA

III-11.1 Referentes naturales y prehistóricos del grabado ¿orígenes?

Es importante que tengamos claro cuál es el origen conceptual de la huella, la huella existe en la naturaleza como resto de un organismo biológico (fósiles, etc..) o mineral (huellas de fluidos, humedad o distintos sedimentos) para enmarcar su procedencia en las necesidades expresivas y trascendentes del ser humano⁷⁷.

La naturaleza se ha encargado de hacer llegar hasta nosotros “huellas” de un pasado remoto de seres que han sido y de alguna manera hoy son, gracias – precisamente- al haber dejado su ‘sello’. Sin intención, no obstante, de llegar hasta el presente, estaríamos tentados a exclamar que ‘no tiene mérito’; pero reflexionando un poco, también podremos decir que no por eso deja de ser un ‘paquete informativo’ que ha desafiado el palpito del tiempo de la vida; nos estamos refiriendo a los fósiles, y no deberían mirarse como simples ‘restos’, sino como una acción de la propia NATURALEZA, como si de una artista se tratara, que ha ‘construido’ singular y natural relieve o grabado⁷⁸.

⁷⁷ De acuerdo con Sánchez Luna, A.(2006:5); es indudable que está en la naturaleza humana la necesidad de lo trascendente y no dejamos de buscar vehículos que sepan expresar todo aquello que se encuentra más allá del conocimiento científico; alma, sentido de la existencia, destino, etc....

⁷⁸ La casualidad o la intención premeditada, es un binomio –para mí- tan extraordinariamente ligado, que me siento incapaz de separar, ya que por mi experiencia o estupidez, aún no he podido discernir *cuánto de casualidad tiene la “causa” sobre el “efecto”*, quizá se deba todo a una imposibilidad de conocer, razonar y dominar todas las variables que intervienen en un *hecho* determinado, de ahí que echemos mano a explicar, lo difícilmente explicable desde la ciencia, con el *azar* o *cúmulo de circunstancias* como responsables de aquellos resultados sorprendentes, cuando no, a otras creencias en la dimensión de lo mágico-esotérico, que en estos tiempos aparentemente *agnósticos*, curiosamente, cada vez tienen más ‘habitantes’ que se autodenominan –paradójicamente – pragmáticos. Así mismo, cuando en mis ‘prácticas de artista’ me aventuro a entresacar de un material una ‘imagen’ imaginada, rara vez resulta como fue ideada exactamente, de ahí que –por mi pereza y/o carácter- mis bocetos –activados por mi

Ilustración 103



Trilobites, hace unos 250 millones de años, tenían una estructura parecida a las cochinilla de humedad, el cuerpo era de esqueleto quitinoso y la cabeza se dividía en órganos sensoriales y la glabella (giba que albergaba el estómago), el tórax era región de patas y poseían el pigidio o un escudo caudal. Cada apéndice tenía un órgano articulado para caminar, otro para nadar y para respirar, y una especie de remo que barría las partículas alimenticias y las dirigía hacia la boca.

Estos grabados realizados por la naturaleza, han llegado hasta nuestros días; y para ello, han pasado primero por la prehistoria, observados, como no, por nuestros antepasados más remotos. ‘Copiar de la naturaleza’, imitar, aprender del ‘otro’, es una de las prácticas que más nos define –desde nuestro punto de vista- como especie. Con modelos como éstos, resulta fácil conjeturar que fuese el grabado de fósiles, de animales y plantas, la ‘musa’ prístina del humano-artista primitivo, y no tan primitivo, antes incluso que la pintura, para cuya ejecución se precisa de otros elementos que van más allá de una herramienta con capacidad de incidir sobre un soporte. Si el soporte estaba definido: la roca, tan sólo ‘tocaba’ darle otra función a algunos de sus utensilios para la caza, que tenían esa capacidad de practicar incisiones como de un ‘moderno’ buril se tratará: Cuchillos, puntas de lanzas, hachas, etc....

rebeldía- son cada vez menos definidos y detallados, pues mi incapacidad ejecutoria sabe que ‘el azar guiado’ hará todo lo demás. En otros momentos ‘menos pasionales’ cuando mi batería de energía emocional se encuentra repleta, pongo en la ejecución de mis bocetos tanto o más empeño que en la propia obra final, y es en ese ‘momento’ donde ideó conjuntamente con la realización del boceto, cuando no se producen ‘contradicciones’ entre idea primigenia y obra final, ya que esta fue ‘producida’ al momento de su ejecución (cuestión de emoción y método). Lo que no quiere decir que no haya intervenido la ‘casualidad’ en diseño del boceto.

“Si por grabar se entiende la incisión hecha conscientemente por el hombre sobre un material cualquiera, la historia del grabado debe remontarse a los primeros trabajos prehistóricos: incisiones en piedra, hueso, paredes de cavernas o en cerámicas. Ahora bien, aunque la necesidad primaria de grabar surge de lo más profundo de la especie humana, reproducir el trazo grabado sobre otra materia y así multiplicar el resultado obtenido por la incisión, supone siglos de civilización. Así, la historia del grabado debe comenzar en el momento en que la incisión grabada se estampa una y otra vez, dando lugar a un <<original múltiple>>, o sea, con la aparición en Asia Menor de los sellos grabados en cilindros de dura piedra, cuya estampación se efectuaba por deslizamiento sobre la superficie, todavía blanda, de las tablillas de arcilla usadas para la escritura. Con ello se otorgaba al escrito categoría de documento real, público o comercial. Existen obras maestras de estos sellos con antigüedad de más de 5.000 años” (Rubio, 1979:19).

Si bien el autor citado está centrado en el grabado ortodoxo, y no en la obra gráfica, de la que participa aquel, podemos confrontar lo anterior, al observar pinturas rupestres donde ya se estamparon ‘repetidas veces’ las huellas de autoafirmación humana de las palmas de las manos. (Ilustraciones 79 y 114; pág. 164 y 234). En las que se pueden observar una ‘plantilla’ (la mano) y un soporte (la roca). Con la misma técnica que todavía empleamos y que se denomina estarcido, que antes se ha mencionado y que básicamente consiste en enmascarar una parte de la imagen para una vez rociada con una tinta o materia pigmentante (carbón u óxido) fije una imagen en negativo sobre una superficie (el mismo principio de la serigrafía como antes hemos mencionado). Esta actitud de “marcar el territorio”, no es sino un acto de comunicación a los ‘otros’, a aquellos que no están aquí pero que estarán y/o pasarán por este lugar, donde ahora ‘yo’ señalo con mis deposiciones o fluidos, un lugar determinado, en un soporte inmóvil, que permanecerá en el tiempo y un espacio. Me identifico, diciendo quién soy y aviso a otros en el hoy y en el futuro, me digo y hablo de mí, que estuve aquí, esta es la muestra de que sigo estando aquí, esta es mi ‘marca’. Este impulso que podemos observar como *natural-instintivo*, o intención consciente, es común a muchas especies de animales, y de la que quizá los humanos participamos más de lo que en un principio pudiera parecer.

En este sentido –como se decía en la introducción de esta investigación- la naturaleza traslada la información de la manera más eficaz, y los fluidos corporales vienen siendo ‘paquetes informativos’ para los congéneres y las otras especies de mamíferos, principalmente. Las feromonas han sido una solución más de la naturaleza. Se traslada, se expresa con una técnica que se sabe *permanente*, o al menos no tan efímera como la de los fluidos corporales que también practican otras especies. Se usa una expresión simbólica pintando u horadando cualquier superficie, y actualmente en ocasiones se ‘maltratan’ el entorno: árboles, cumbres de montañas, profundidades de las cuevas, bancos de los parques y hasta retretes públicos, el ‘yo estuve aquí’, parece que es algo inherente a la especie.

II-11.2 CULTURAS ÁGRAFAS CON GRAFÍAS

La denominación como “culturas ágrafas” de aquellas culturas que no poseen escritura, tal y como la conocemos, no tienen industria propiamente dicha (se dedican a la recolección, agricultura, ganado, caza y pesca), su organización social se basa en clanes y tribus, que apenas utilizan maquinaria y la energía motriz utilizada es de tracción animal o humana, nos ha parecido una denominación etnocéntrica.

Esta conceptualización que puntúa en la *grafía* para su conceptualización, que se hace desde culturas llamadas de *consumo energético sostenible* con su medio ambiente, a otras culturas como *ágrafas*, siempre las hemos contemplado como desacertada.

La manera de definir ‘algo’ negando una “cualidad”, puntuando en una carencia, que precisamente posee o cree poseer quien define, determina el tipo de relación que se va a establecer, es una manía occidental, al menos así lo entendemos. Son las miradas verticales que los centros económicos dirigen hacia la periferia, posturas y poses de exclusión, viejos conceptos, que no por viejos han de ser ‘malos’ o decrepitos o no adecuados, pero en este caso son

todo eso y más, al menos según lo entendemos. La metonimia está al acecho a la hora de reducir a una palabra la compleja red que significa una cultura. Y es más, esa reducción a un aspecto se realiza de manera 'bruta' casi 'analfabeta', justo lo que al otro se le observa, no es nuevo observar en el otro lo que uno es incapaz de observar en sí mismo.

Según nuestra manera de entender, no existe ser humano sin cultura, no existe cultura sin gráficas ni arte, es decir, el problema no es que se observe carencia de 'gráficas', el déficit está en este lado, en el lado que no ve lo que tiene delante, porque "el otro" no es "el otro", "el otro" soy yo; que es quien realmente no sabe, quien no entiende, quien no ve, quien no tiene.

No se estará transmitiendo adecuadamente esta idea, si alguien cree que estamos haciendo proselitismo del 'buen salvaje', en este caso del 'sabio salvaje', no, no es eso lo que se quiere decir. Insistimos en que la transmisión oral del conocimiento fue muy importante, pero no estamos de acuerdo en atribuirle un importante sitio, lugar preeminencia en el pretérito, es, es hoy tan importante como lo fue ayer, como lo será mañana. La escritura, tal y como la conocemos hoy en día, no es nada sin la oralidad, ni la escritura es la consecuencia de la oralidad, la oralidad es el arte de comunicar con sonidos, y es la primera simbolización que el homo hizo, en tanto homo, fue su primera gran creación artística, su primer invento: el habla. ¿Alguien lo discute? "*Sin ti -la oralidad- no soy nada*", no es que no sería nada, es que sin ella, sin la oralidad, no seríamos nada. 'Otro' animal, en este caso, mamífero de dos patas.

El habla nos convirtió en homos, la gráfica en humanos-artistas gráficos y la escritura -tal y como hoy la conocemos- en escritores y pensadores digitales. La escritura es una reducción de la palabra hablada, del discurso, y del símbolo de la imagen. Es la torta -si se me permite- a falta de pan. El pan es el habla y la imagen. Lo más parecido al habla y la imagen en escritura es la poesía, eso sí que sí, eso sí que es habla escrita. Pero... ¿Quién escribe en poesía?... Los poetas, los artistas... y quién la puede leer? Los rapsodas...los artistas intérpretes...

porque son letras escritas en clave para ser oralmente decodificadas y declamadas...

El habla no es sólo el sonido, la transmisión reduccionista de las ideas en palabras sonoras va acompañada de una multitud de 'amigos' para poder completar la simbolización de las palabras que salen por la garganta, más allá del timbre, más allá del volumen, más allá de la cadencia, más allá de los gestos, más allá de... muchas más cosas...quien supera a la oralidad es la imagen, la imagen simbolizada y que grita en su mudez; en cambio la escritura es como la foto de la palabra, y la oralidad es una cinta, una película, la imagen simbólica también lo es y supera la oralidad y su contextualización, porque la oralidad habla de la naturaleza de las cosas y el arte gráfico habla también de la esencia de las cosas. Hay paisajes en fotografía que cuando vas al lugar donde se hizo aquella toma no se le parece en nada. La foto no tiene temperatura ambiente, no tiene viento, no tiene mosquitos, no tiene olores, no tiene realidad. La escritura es una descontextualización de la oralidad. Un texto es observar una película fotograma a fotograma, un discurso es ver una película tramo a tramo. La letra impresa no viene para desarrollar la oralidad, sino que viene a confundirla.

Sin embargo, tanto la imagen simbolizada como la escritura tienen en común que son símbolos, pero mientras una puede ser una historia narrativa, la otra es una confusión abstracta, pero ambas, contempladas como narrativas se mueven en el universo virtual, donde habitan. La imagen es analógica mientras que la escritura es digital. Para comprender la escritura o hacerse comprender el texto tiene que convertirse en virtual y viajar a ese universo donde habita el arte y entonces sí, allí se encontrará con la oralidad que le dará sentido, o lo que es lo mismo, la oralidad no necesita para nada de la escritura para ser, la escritura sin la oralidad no es nada, porque es en cuanto símbolo de la oralidad primigenia que es la 'dueña' de dicho símbolo.

Por otro lado, podemos decir que la *madre* de la escritura que manejamos, eminentemente instrumental, son los pictogramas, *su abuela* son los símbolos

gráficos, que sobrevinieron al homo para convertirlo en ser humano desde lo que habíamos denominado al principio de este trabajo como bio-virtualidad, respondiendo así a la necesidad de trascendencia del ser humano a quien dio a luz.

Ilustración 104



Representaciones iconográficas en el paleolítico superior.

“Las representaciones iconográficas son medios de almacenamiento de información; su empleo para la comunicación resulta esencial para la vida social y económica de la cultura que las crea. Resulta muy importante entender la diferencia entre pintura, que es la correspondencia del dibujo con la realidad; pintura-escritura, donde los signos utilizados adquieren significado por medio de su combinación y hay una intención narrativa; y por último, pintura-pictográfica donde se ha alcanzado un nivel de abstracción, codificación y convención de la forma y/o estructura de cada signo concreto” (Riquelme Quiñonero, MT:1978)⁷⁹.

Desde la prehistoria, los glifos, petroglifos, jeroglíficos, pictogramas, ideogramas, etc., son las grafías que suponian y suponen, una simbolización de las ideas para transmitir conocimiento. Mayas, chinos, egipcios, asirios y mesopotámicos entre otras culturas han dejado buena muestra de ello. La grafía en sí, se subió al carro de la tecnología, y cualquier soporte físico o virtual es ‘colonizado’ para la expresión por esta cualidad humana hecha capacidad.

⁷⁹ Fuente. Revista Cejillas y Tejuelos. Artículo escrito por María Teresa Riquelme Quiñonero <http://bibliotecas1978.wordpress.com/2013/05/26/> Accedido el 30 de agosto de 2013.

Ilustración 105



Petroglifos mayas

Ilustración 106



Pictogramas chinos

Lo cierto es que una vez dado el salto a la representación en dos dimensiones de una realidad de tres, el ser humano ha ido sintetizando la realidad en símbolos gráficos, y su discurso oral sobre la realidad también, ese es el origen de la escritura, la simbolización de la oralidad, es decir, una simbolización gráfica de aquella otra simbolización auditiva.

Mención especial para los caracteres chinos por ser la más antigua escritura, conocida, ya que aún no es fonética y está constituida por pictogramas. Más aún permanecen las claves que se establecieron hace 3.000 años sin adaptarse a los cambios que en la pronunciación se han producido. Mantiene el pictograma y que sigue siendo de uso generalizado. Sonido, imagen visual y significado se presentan en un todo coherente.

Y así suponemos, deben enseñar en sus escuelas, algo muy diferente a como se enseña aquí, en occidente, ir uniendo letra a letra para construir una palabra, “la ‘eme’ con la ‘a’ ‘ma’... ma..má... ¡muy bién...!”, y esa palabra que unida a otras formarán un conjunto de palabras, una frase que quizá signifique una idea, se enseña a los niños y niñas como si sus cerebros fueran digitales, cuando en realidad son analógicos. No obstante ya hay técnicas y propuestas de un aprendizaje diferente que no terminan de asimilar nuestro sistema educativo, se llama método doman, por su inventor, y créanme, es un método muy parecido al aprendizaje por pictogramas, la propuesta no está refrendada por el ‘establishment’, aunque impresiona su eficacia para una escritura y lectura comprensiva, muy esquemáticamente supone un ejercicio de dedicación de

unos seis minutos al día (6 minutos) para menores desde 9 meses, el menor aprende relacionando “el dibujo” de la palabra escrita con “la voz” de dicha palabra, es así de simple, en un contexto de afecto, protegido, de amor, donde las emociones placenteras se pueden respirar.⁸⁰

Conjeturamos, imaginamos por supuesto, que el diseño de los pictogramas, petroglifos y demás representaciones gráficas, tenía un referente en la naturaleza de carácter figurativo, como ocurre en los pictogramas chinos:

Ilustración 107



El pictograma que significa persona, procede del dibujo de una persona de perfil caminando, el que significa ‘árbol’ estiliza su fisionomía, tronco, raíces y rama, el ideograma de ‘prisionero’ representa a una persona encerrada en un cuadrado, y el bosque no necesita mucha explicación.

Ilustración 108



Por otra parte, la rapidez de incorporación en la comunicación de los emoticonos (Izqda. Ilustración 108) ha sido extraordinaria, que sustituye cada vez más al lenguaje escrito. Así mismo, los pictogramas son utilizados frecuentemente en educación especial, las especialistas en educación lo saben muy bien.

⁸⁰ Pueden encontrar sobrada literatura a poco que se intente, en la web: “método doman”. Me consta que hay centros privados y centros públicos que han adoptado este método en nuestro país.

Así mismo se conocen casos de analfabetos, dueños de negocios hace años, que no sabían leer ni escribir, y funcionaban a base de pictogramas creados por ellos mismos, y así podían tener una libreta donde apuntar lo que sus clientes querían, lo que le debían y cuanto pagaban. No tuvieron la oportunidad de ir a la escuela, pero no les impidió llevar su pequeño negocio gráficamente y con diligencia. En conclusión, no existe persona sin grafía, como no pueden existir las denominadas culturas ágrafas, en el estricto sentido de la voz.

II-11.3 El cuerpo humano como matriz y soporte.

Ilustración 109



“Marcas Efímeras” de Trinidad Martínez

“La idea de Marcas Efímeras, nace de la observación de las huellas que deja la ropa sobre la piel. Las que veo como una forma de grabado. Me baso en el interés de utilizar el cuerpo como soporte para imprimir formas desde una matriz. Estas “marcas efímeras” son una modalidad de grabado donde elijo el cuerpo como soporte y la venda elástica como matriz” (Martínez, Trinidad)⁸¹.

La obra gráfica, el grabado, acompaña al humano y su actividad artística como

Ilustración 110.- tal desde su propio origen, como ya venimos diciendo desde el



comienzo de este trabajo. Él mismo utiliza su cuerpo como ‘matriz’ reproductora de grabados y hasta hoy mismo se usa como señal de identidad. Y en este sentido, la huella dactilar es sin duda una evidente representación de autenticidad, identidad,

originalidad. Huella, estampa cuya matriz es el propio cuerpo humano.

También su cuerpo como soporte de la obra gráfica en forma de escoriaciones o tatuajes. Es tal la fascinación de la especie humana por la obra gráfica que su

⁸¹ Artículo de internet. En http://www.mav.cl/marcas_efimeras/index.html Accedido el 14 de septiembre de 2013

propio cuerpo es soporte y matriz desde la prehistoria. Y su actualidad está manifiesta. Es una evidencia de que los establecimientos de tatuajes han proliferado y presumiblemente habrán aumentado su negocio respondiendo a una demanda por el interés de la población en el mismo. Quedaron atrás la estigmatización de los tatuados o el exotismo de cuerpos con tatuajes. Hoy es una práctica común entre la población. Un fenómeno, si se nos permite la expresión, que viene siendo motivo de interés y estudio por la Antropología Social y Cultural, en este sentido la antropóloga Andrea Lissett, tras su investigación en este campo, concluye las distintas dimensiones que entran en juego en el proceso de tatuarse:

“(a) El nuevo imaginario social que enaltece el valor del cuerpo y de la estética, y en el que tratan de situarse los modernos estudios de tatuaje; (b) El mundo afectivo creado alrededor de esa práctica; (c) Las fuertes experiencias emotivas que se desencadenan en este acto, produciendo un estado de ritualidad contemporánea (Turner, 1982); y (d) Las búsquedas personales —de diferenciación, de sentido íntimo, de placer—, que hacen del tatuaje una opción corporal y de vida”(Lissett, 2009:23).

Conclusiones que confirman nuestra tesis en cuanto a satisfacción de necesidades que supone la obra gráfica y recogidas en el apartado “justificación” de este trabajo, páginas 25 y 26, necesidades que se recuerdan de carácter psicológico, social y cultural, relacionadas directamente con las necesidades de identidad, reconocimiento y de pertenencia a un grupo cultural. Siendo el tatuaje un asunto que podríamos llamar actual o que está de moda, es algo tan antiguo casi como la especie, en este caso tenemos la dificultad de que el soporte “piel” es relativamente permanente, y resulta difícil encontrar vestigios prehistóricos sobre el tema, la tentación de proyectar este tipo de actividad que se da entre nuestros ‘primitivos’ contemporáneos hacia pretéritas culturas ha sido muy socorrida. Las excoriaciones en nativos de África y Oceanía fundamentalmente se incrustan en la cultura con rituales de ritos de paso fundamentalmente. Se trata de un grabado sobre piel que tiene un carácter simbólico relacionado con la identidad de quién lo lleva.

“Muchas culturas ancestrales han practicado la escarificación como parte de sus rituales espirituales. Las más conocidas son las de varias tribus Africanas, donde la escarificación es considerada parte esencial de su cultura. La escarificación ha sido usada ancestralmente como un ritual de paso a la madurez o como un símbolo de status y belleza. La escarificación es entonces un ritual cruel donde la persona, ya sea hombre o mujer debe demostrar su fortaleza y paciencia al superar la prueba y otorgar la sangre derramada en honor a los dioses. Otra escarificación cultural muy conocida es la realizada por

Ilustración 111



*Excoriaciones en el rostro.
Un rito de paso a la identidad*

Ilustración 112



*Excoriaciones en la espalda.
Hombres cocodrilo*

las tribus aborígenes de Papua Nueva Guinea, donde los hombres entre los 17 y 18 deben someterse a este ritual para ser considerados miembros dignos de ser parte de la tribu. Sin estas cicatrices, ellos no podrán realizar actividades comerciales ni participar de las actividades tribales pues no son considerados parte del grupo social” (Hernández Meneses A.C., 2008)⁸².

También los tatuajes conocidos como el moko mahorí, se han observado como prácticas que podrían haberse dado en culturas de tiempos más lejanos.

Ilustración 113



Tatuaje Maorí

“El Significado de los tatuajes maoríes Ta moko - tatuaje maorí tradicional, a menudo en la cara - es un taonga (tesoro) para los maoríes para que el propósito y las aplicaciones son sagrados. Cada moko contiene mensajes ancestrales / tribales específicos para el usuario. Estos mensajes de contar la historia de la familia del usuario y las afiliaciones tribales, y su lugar en estas

⁸² Artículo en Internet. Disponible en <http://informaticadiariodecampo.blogspot.com.es/> Accedido el 30 de agosto de 2013. Publicado por A. Carolina Hernández Meneses (2008).

estructuras sociales. El mensaje de un moko contendrá también el "valor" del usuario a través de su genealogía, y su conocimiento y que se coloca en su nivel social. Kirituhi significa arte de la piel y describe el tatuaje más general" (Hernández Meneses, 2008)⁸³.

No obstante el azar nos sorprendió con el descubrimiento del llamado "hombre de hielo", que también fue 'sorprendido' en su momento por la flecha que le atravesó la espalda y pudo ser el motivo de su muerte en unas condiciones meteorológicas de mucho frío y nieve, algo que permitió que llegara hasta nuestros días su cuerpo conservado lo suficiente como para poder apreciar los tatuajes⁸⁴ que se había practicado. Estamos frente a una persona que vivió hace 3.300 años a.C., es decir, hace 5.300 años. En el neolítico europeo ya se realizaba esta práctica. Son tatuajes en la espalda, en manos y pies, coinciden con articulaciones y se especula que podría tener que ver con un ritual de medicina para paliar los efectos de enfermedades articulares, algo aún más sorprendente. No nos vamos a extender más sobre el grabado en piel, tan sólo insistir en la inclinación general de la especie por el grabado en general, por la grafía en particular como un satisfactor a la necesidad del ser humano, como antes hemos dicho, de identidad. Que cuando se trata de la identidad individual no hay mejor soporte que la propia piel, pero no nos debe hacer caer en el engaño de que esa identidad individual, tal y como hoy se podría concebir el 'individualismo', no existía como tal (Calvino no había nacido), esa identidad probablemente haría referencia a un grupo, un grupo frente a otros grupos, "los otros", los diferentes. El grupo se expresa a través de sus individuos, y se expresa simbólicamente a través de sus grafías, sobre sus propios cuerpos y sobre la propia naturaleza utilizando sus propios cuerpos, sus extremidades más identificadoras, sus manos son matrices, creadoras, manos de artista, de ser humano, de saber y poder y ahí queda impreso, en la roca. Se trata de la

⁸³ Artículo en Internet con enlace En http://www.newzealand.com/travel/media/features/maori-culture/maori_ta-moko-significance_feature.cfm Accedido el 30 de agosto de 2013

⁸⁴ Artículo en internet, ICE MAN, El hombre de hielo, en <http://www.icemanphotoscan.eu/> Accedido el 30 de agosto de 2013

expresión de un arte de carácter figurativo o simbólico, según se prefiera interpretar.

Ilustración 114



Cueva de las manos (Patagonia Argentina) 7350 años a C.

Son demasiados símbolos entre las manos, líneas quebradas, círculos concéntricos, puntos, reses, manos que se utilizan como pantalla, con la técnica del estarcido, o como matriz, etc... No creemos que se trate de una propuesta de arte figurativo. Es un mensaje que entendemos no debe obsesionarnos el descifrarlo adecuadamente, sino tan solo realizar propuestas interpretativas según nuestros conocimientos y referentes. No hay una sola verdad en el arte, sino muchas verdades en cada propuesta artística y eso lo engrandece, lo enriquece, habla de su 'natural' naturaleza.

III-11.4 La huella y el sello como señas de identidad humana.

Las huellas de las especies están presentes en grabados de la naturaleza. Desde las huellas de Laetoli en Tanzania hasta la huella del hombre en la Luna.

Hace 40 años, sobre la superficie lunar, atribuida al *Homo sapiens sapiens*.



Ilustración 115
Foto de la huella de la bota del hombre en la Luna (Satélite de la Tierra)

Hace 3500 años, sobre ceniza volcánica, atribuida al *Australopithecus afarensis*



Ilustración 116
Huella de pie izdo. Fossilizada en Laetoli (Tanzania)

Se podría hacer un recorrido de la historia del ser humano a través de los grabados 'naturales', nos referimos a las "huellas" con las que el humano va marcando la naturaleza que le rodea, y le rodea todo o casi todo lo que su vista alcanza, hasta la Luna.

En otro sentido y al margen de lo anterior, las huellas que aquí se tratan son las que de manera intencionada se pretenden que dejen 'marca' y no aquellas que son el rastro o registro que la naturaleza perpetúa, por diferentes circunstancias, del paso de determinada especie por su historia pretérita. Tratamos de cómo la especie humana y su cultura reformula y gestiona esta particular y natural forma de registrar los episodios históricos del pasado, grabando sobre piedra, convirtiendo en piedra, fosilizando en definitiva lo que hoy se nos muestra como referentes del pretérito acaecido en la corteza terrestre.

El grabado de la huella en la naturaleza viene significando una especie de acta notarial que da fe de la verdad de un hecho, es la prueba irrefutable de que algo, alguien, estuvo en este lugar determinado; y la precisión de la identificación de qué o quién y cuándo, tendrá que ver con la claridad del grabado y el conocimiento técnico del que hace la lectura de la huella. Se trata pues de una sonda de comunicación que llega hasta el presente. De estas circunstancias, podremos deducir que emanan dos características fundamentales, una que es de carácter *testimonial* –aquí hubo algo/alguien- 'existe una huella', y otra que podríamos llamar de *identificación*, –qué o quién estuvo- 'esta es su marca'. Pero también es, de alguna manera, una forma de 'hacerse presente hoy' de estar presente en el aquí y ahora, tiene pues también un carácter trascendente. Estas características que tiene el grabado en la naturaleza, *testimonial, de identificación y transcendencia*, serán asimiladas rápidamente por la cultura humana, quien sin hacer esfuerzo alguno, excepto la construcción de una matriz, significará con el empleo del grabado un símbolo testimonial, de identificación y transcendencia en la comunicación, y lo conceptualiza materialmente, desde nuestro punto de vista, en lo que se denomina '*sello*'. De

esta manera, el grabado en forma de sello tiene implícito una huella que da testimonio que de lo que se trata es único, marca identificando de quien proviene o quién es el autor, al que simbólicamente lo hace presente.

“Como señala don Faustino Menéndez-Pidal [...] conviven en los territorios cristianos dos tradiciones en cuanto a los usos sigilares: la herencia romana de los anillos signatarios, y la germana, representada por el sello de citación, sigillum citationis, como “sello de creencia” o testimonio entregado por el portador de un mensaje verbal en ausencia de documento escrito.[...] En cuanto a la segunda corriente, el sello anular, conocido por los pueblos prerromanos, toma carta de naturaleza en las prácticas documentales, administrativas, mercantiles o epistolares del mundo romano, sobre papiros y tabellae.[...] Vinculados a su propietario, los anillos aparecen en los enterramientos, en el dedo del difunto, facilitando su identificación. Trasunto de esta antigua costumbre podría ser la de introducir en la sepultura la matriz quebrada del sello, constatada desde el siglo XII” (Carrasco Lazareno, MT.sf:67-69).

Ilustración 117



1.- Anillo visigótico de oro, chatón octogonal. PA | X F | ID | SE | TC | AR | IT | AS. Museo Soares des Reis, Oporto. (J. VIVES, *Inscripciones*, n. 578).

2.- Anillo signatario merovingio. CHILDERICI REGIS. Ashmolean Museum, Oxford. (M. HENIG, *Roman Sealstones*, n. 6/9).

3.- Sello anular de Carlomagno (774). Entalle romano, busto con leyenda perimetral. (F. Menéndez-Pidal, *Apuntes*, p. 49).

El sello es un grabado, tiene una matriz labrada con signos que se reproduce sobre otra superficie que permite ser ‘labrada’ o impresa. Imita de la naturaleza su carácter testimonial, de identidad y de presencia simbólica, prestándole estas cualidades al portador del mismo, de esta manera el sello simboliza la

autenticidad del mensaje, que éste es verdad, aspecto que se enfatiza con su uso junto al lacre como precinto de bienes y documentos, como cierre, se le atribuye cierto carácter de secreto/sagrado al grabado del sello o estampa, si se prefiere.

Toda esa carga simbólica del grabado que estamos tratando, el sello, impregnará a toda señal/huella/sello/marca que interviene en comunicaciones donde su autor y destinatario mantienen una relación definida previamente del carácter que sea.

III-11.5 El procedimiento gráfico del grabado, imita la reproducción de la especie.

Los conceptos de grabado y reproducción parecen estar unidos desde el surgimiento de..., no sabríamos muy bien que poner, si grabado o reproducción, porque parece que el uno no puede estar sin el otro, o mejor, el uno no existiría sin el otro, ¿qué fue primero, el huevo o la gallina?

El concepto de grabado en el medio gráfico ha ido cambiando a la par que la tecnología, la raíz del concepto de grabado hace referencia a dejar una impronta, esta impronta, esta huella, se puede producir de múltiples maneras, y la naturaleza da ejemplo de ello.

Grabar, su concepto, es un verbo, lo que implica una acción, y esta acción en concreto implica un receptor de dicha acción, al igual que beber, lleva parejo un líquido, ya sea vino tinto, agua o cerveza o cualquier otro líquido..., existen verbos que no implican necesariamente una *pareja* para que esa acción sea posible, para que ese verbo se ejecute, valga la redundancia; por ejemplo dormir, dormir no implica a nadie ni a nada, es un verbo 'solitario' independiente; si bien es cierto que se puede dormir acompañado, pero para dormir lo único que uno necesita es sueño. Pero no es una pareja obligada para la acción de dormir. Estos verbos que implican una acción determinada y que necesitan de una 'pareja' para poder ejecutarse, la pareja no se define con la acción, tan sólo se define la acción. Tampoco define el verbo el procedimiento,

de ahí que se precise explicar minuciosamente los métodos de la acción que se pretende ejecutar, el cómo se va a realizar la acción; pero el cómo, no determina la acción en sí, a no ser que nos pongamos quisquillosos o mojigatos y queramos buscarles tres pies al gato, grabar es grabar, el procedimiento no determina la acción, a no ser que a la acción queramos acotarla, lazarla, encorsetarla, y le añadamos alguna peculiaridad que entonces sí nos sugiera un procedimiento y limite la acción en sí, en este caso la acción de grabar.

La real academia de la lengua nos define grabar con tres acepciones:

1. Señalar con incisión o abrir y labrar en hueco o en relieve sobre una superficie un letrero, una figura o una representación de cualquier objeto.
2. Captar y almacenar imágenes o sonidos por medio de un disco, una cinta magnética u otro procedimiento, de manera que se puedan reproducir.
3. Fijar profundamente en el ánimo un concepto, un sentimiento o un recuerdo.

A poco que razonemos, parece que la primera y segunda acepciones se contradicen, ya que la primera se entiende como “activa” mientras que en la segunda acepción da la impresión de que se trata de una actitud “pasiva”. En nuestra opinión esta segunda acepción se podría definir de otra manera, pero no vamos a enmendar ni a quitarle el trabajo a los doctos de la real academia. (En vez de *captar* se propone *introducir o insertar*).

La tercera acepción vuelve a ser más proactiva que receptiva, y lo que hace es re-conceptualizar la primera acepción, cambiando ‘la materia’ sobre la que actúa. Y en este caso habla de “ánimo”, y ahí nos queremos detener.

“Fijar profundamente en el *ánimo* un concepto, un sentimiento o un recuerdo”

Ánimo a su vez tiene, según la RAE, cuatro acepciones:

1. m. Alma o espíritu en cuanto es principio de la actividad humana.
2. m. Valor, esfuerzo, energía.
3. m. Intención, voluntad.
4. m. Atención o pensamiento.

Pero por la definición que tenemos de grabar, entendemos que se puede estar refiriendo a la 1ª o a la 4ª, de ellas, es decir, “fijar profundamente en el alma o

en el pensamiento un sentimiento o recuerdo". En definitiva dejar una huella '¡fija! Imborrable. Entre las tres acepciones del verbo grabar, la primera de ellas alude directamente a la acción de grabado tradicional sobre cualquier plancha, independientemente del método, pero ahí quedarían lo que hoy es una realidad aceptada, y nos referimos a las matrices intangibles, que entrarían de lleno en la segunda acepción, dejando la tercera de ellas de lado porque se refiere a algo no perteneciente a la física, sino más bien a la metafísica. Pero el verbo es el mismo, la acción es grabar.

De las cosas materiales es relativamente fácil tomar conciencia, de manera que si tengo un buril en la mano y ataco una plancha de cobre, lo más lógico es que tenga conciencia de lo que estoy haciendo, y para qué lo estoy haciendo etc....

Pero quizá no seamos tan conscientes que en esa acción de grabar también se están grabando conceptos, sentimientos y tal vez recuerdos, por ser estos intangibles, pero también se están grabando.

Así mismo la acción de grabar lleva implícito la producción, porque grabar es una actividad necesaria y obligatoriamente productiva y reproductiva, si no fuese así, la acción es inútil, y eso la naturaleza no lo tolera, y nosotros somos naturaleza. Y en la naturaleza, para producir hay que fecundar, sí o sí, porque fecundar significa hacer productivo algo también, acción inmediata de grabar: producir.

Estos referentes están presentes en la acción de grabar, producir, fecundar, dejar huella, reproducir una emoción, un concepto para alcanzar no sólo a la estampa desde la matriz, sino al 'otro' desde la estampa grabada, que no es mera receptora o captadora del esfuerzo del tórculo contra la matriz, sino que a su vez transfiere esa energía recibida para convertirse en emisora y grabadora para fijar profundamente en el *ánimo* del otro un concepto, un sentimiento o un recuerdo...

Además, los artistas no somos robots, ni tan siquiera cyborg, sino pura naturaleza humana, dominados por las pulsiones naturales de la especie y

nuestro espíritu, según al género al que pertenecemos, influenciados por la cultura de la que formamos parte indisoluble y a veces imperceptiblemente, pero somos parte y estamos presionados por sus deseos y tendencias, por nuestro contexto y la interpretación que hacemos del mismo, por eso somos naturaleza humana que ya es cultural-humana, que produce y reproduce especie cultural. Y en esto de producir y reproducir, como ya en la introducción de esta tesis señalamos, el procedimiento del grabado tradicional es un método que posee una serie de connotaciones, al menos para nosotros (producto de la cultura *europea-norteafricana-levantina-andaluza-católica-pre-asimilada calvinista y de resistencia*), connotaciones análogas al proceso de fecundación, germinación, gestación y alumbramiento que se da en muchas especies de la naturaleza, que aunque pueden estar presentes en otras propuestas artísticas, no las observamos tan claramente como en el grabado, donde interviene un objeto punzante, una matriz resistente, un tórculo y estampas como descendencia, puede ser que me esté traicionando mi parca formación en psicología, y esté contaminando mi análisis, pero no por el psicoanálisis, de la que nos reservamos opinión.

CONCLUSIONES A LA 3ª PARTE

¿Se puede explicar a la especie humana sin la grafía?

No, no será posible explicar a la especie humana sin grafías, entendida como una especie con capacidad de simbolización, creador cultural y artístico, dominador de tecnología.

Se podría hablar de un homo con cualidades importantes de adaptación a la naturaleza, a su entorno, con cualidades de comunicación y organización social, como lo hacen otros mamíferos, incluso con características culturales y estrategias de enseñanza-aprendizaje, sería un ser con cualidades humanas pero no con capacidades humanas, no sería de la especie humana. La capacidad humana es la invención de una naturaleza, y esa naturaleza es gráfica. Su pensamiento lo hace posible. En este sentido creemos que el pensamiento simbólico va por delante de la tecnología, si bien esta, favorece dicho pensamiento. El pensamiento simbólico está en la naturaleza de los seres vivos, y la tecnología hace que éste –el pensamiento simbólico- se pueda materializar, emancipar o desarrollar, tomando entidad propia, y entonces, liberarse de la tecnología que utilizaron para su desvelamiento. Es pues la tecnología ‘un motor’; que una vez consumido, ya no sirve; pero sin el cual hubiera sido imposible llegar hasta ese punto. De esta manera la tecnología es un medio, nada despreciable, al contrario, una herramienta imprescindible hoy, aunque quizá no determinante.

Entre el convencionalismo cultural y la naturaleza humana, ahí nace la obra gráfica. Al igual que el habla, a la par que el habla, que el idioma, nace la grafía como elemento superador de la comunicación simbólica auditiva. La oralidad de la comunicación está inexorablemente unida a lo efímero de las ondas y la obligatoriedad de compartir espacio y tiempo, mientras no hubo sistemas de registro de audio.

La grafía es el satisfactor indiscutible a la necesidad de identidad que el ser humano tiene, en cuanto a especie diferente del resto de las especies, y en

cuanto a cultura dentro de la especie, para diferenciarse del 'otro'. No nace el idioma como un recurso para entendernos con los de nuestra especie, sino para comunicarnos con los de nuestra cultura, que a veces se usa más como una herramienta para confundirnos que para comprendernos.

No pasa así con el lenguaje escrito necesariamente, son dibujos de conceptos que se pueden entender aunque tú no sepas hablarlo, su traducción y reproducción estimamos que es más universal que el idioma hablado. De hecho, de derecho, el idioma escrito es parco en conceptos, limita el idioma hablado que es mucho más rico en matices comunicacionales, sólo superable por el poema cantado. La canción. Puro arte. Si los sistemas de audio/video hubieran existido antes, la gráfica probablemente se hubiera resistido a surgir, el llamado séptimo arte responde a una lógica de comunicación total y del mínimo esfuerzo, natural por otra parte. Pero claro, esto no fue así, la expresión artística de las grafías de la especie además de inventar y representar 'otro mundo', la "biovirtualidad", fue, a nuestro entender, la tecnología que dio el paso decisivo al proactivo reactivo homo para poder ser pensativo creativo humano.

RESUMEN GENERAL AL BLOQUE – I

SOBRE LA ESENCIA ANTROPOLÓGICA DE LA OBRA GRÁFICA

Investigar sobre la esencia antropológica de la obra gráfica sin profundizar por una parte en la especie humana y por otra en el arte, era una tarea imposible para este doctorando, aún a pesar del riesgo de dispersión que este cometido albergaba. A la hora de acometer una tarea de búsqueda de la esencia de la especie humana y de la gráfica, se nos empuja forzosamente a profundizar en la historia y prehistoria, tanto desde la Antropología física, social y cultural como de la historia y filosofía del arte. Esta circunstancia podría hacer que la exposición de la tesis diera una impresión de dispersión y pérdida de la “nuez” de lo investigado, aunque este riesgo de aparente des-focalización hemos querido saldarlo con la presentación sintética de lo que hasta ahora se ofrecía sobre dichos contenidos desde las disciplinas mencionadas y con la transversalidad que significaba lo investigado: Ser humano/obra gráfica; binomio inseparable inexorablemente, algo que se ha evidenciado, ya que, desde nuestra tesis, tanto el uno es consecuencia del otro y viceversa. Son huevo y gallina a la vez.

Investigar al ser humano, su esencia –sin adentrarnos en la metafísica ni profundizar en la antropología filosófica-, es bucear en la prehistoria y observar donde ha aparecido, de qué manera se expresa y porqué; estudiar sus orígenes como un ser vivo era preciso, y ubicarlo en relación con el resto también, toda vez que se analizaban sus necesidades en comparación con el resto de seres con los que comparte naturaleza, apareciendo así sus peculiaridades, sus diferencias que aparentando ser anecdóticas, somos naturalmente animales, existían particularidades no solo en cuanto al grado o complejidad de las que se compartían con el resto de seres de su reino, sino que aparece una aptitud cultural singular de la especie, que incluye una tecnología llamativa y lo más particular: las grafías como expresión de su pensamiento simbólico

construyendo y creando así un universo paralelo que rivaliza con la creación de la propia naturaleza de la que proviene y le rodea. Por otra parte, investigar la obra gráfica, su esencia, es bucear en el grabado y su historia, y previo a lo cual hemos tenido que acercarnos a la historia y filosofía del arte, ya que no se había apreciado de manera decisiva como el origen del arte a la propia grafía en sí y que consecuentemente su heredera más directa será la obra gráfica. Así mismo hemos tenido que lidiar con las propuestas de apreciación de arte tradicionales que llevan implícita un aura de exclusividad que no ha sido capaz, desde nuestro punto de vista, de asumir todavía lo evidente, y es que el arte en sí no es propiedad de unos pocos elegidos o 'tocados' con ese don, sino que es, no sólo cualidad, sino capacidad de todos los seres humanos en todas las épocas y lugares, en todas las historias y prehistorias porque si no, no serían seres humanos, ¡no seríamos seres humanos! No hay humano sin grafía, no hay grafía sin humano. No hay grafía sin arte, no existiría el arte sin grafía, origen del arte y referente de un ser humano que se sabe trascendente.

BLOQUE-II

EXPERIMENTACIÓN ANTROPOLÓGICA APLICADA AL ARTE DEL GRABADO



INTRODUCCIÓN AL BOLOQUE -II

El conocimiento no es nunca 'inocente', en el sentido de la responsabilidad que comporta el mismo, cualquier saber, cualquier información, lleva implícita una actitud coherente con aquello que se conoce, no es natural/humano, ético en definitiva, ofrecer higos a un vecino diabético, si sabemos que es diabético y los higos contienen un alto porcentaje de azúcar, a no ser que el diabético fuera considerado nuestro enemigo, fuese "el otro".

La Antropología como disciplina social y cultural que conoce de la esencia del significado del Arte (satisfactor a las necesidades inherentes al ser humano), iría, el antropólogo, contra su propia naturaleza humana si permaneciera impasible sin poner dichos saberes a disposición de su grupo, de *sus congéneres* (del mismo género humano).

Si se nos permite la expresión, '*el arte de la antropología aplicada*' no consiste en saber el porqué hace lo que hace el ser humano simplemente, sino como decíamos en la página 41 de la introducción de la primera parte de esta tesis "*en nuestra doble condición de antropólogo y militante artístico nos lleva a formular esa propuesta, que lejos de quedarse en lo puramente teórico tiene una dimensión eminentemente práctica. Se trata de saber para intervenir en consecuencia*".

Ya hemos mencionado anteriormente que el ser humano pertenece a una especie gregaria y cultural, lo natural no es ir en contra el propio grupo de pertenencia, sino contra el 'otro', pero cuando no hay 'otro', esta actividad se pone un tanto difícil. El otro, el diferente no es un ser humano, de manera que los diferentes 'pueblos' tienen la manía de autodenominarse a sí mismos 'seres humanos' cada uno en su cultural-lengua. La antropología que conocemos sabe que sólo hay una raza, la humana (de eso habla también la biología, el estudio sobre los mapas genéticos lo deja bien claro) las diferencias son exclusivamente culturales. No hay diferencias físicas que sostengan el concepto de raza sino diferencias culturales. La búsqueda de la identidad, la diferencia con el otro es una de las funciones en la que están empeñados los grupos de poder al objeto

de fomentar la rivalidad entre sus gobernados y seguir manteniéndose en el poder. El archiconocido “divide y vencerás”. Que el hombre es un lobo para el hombre, es la mitad de una frase de Tito Macio Plauto (254 a.C. -184 a.C.), ya que la frase entera decía *“lobo es el hombre para el hombre, y no hombre, cuando desconoce quién es el otro”* (Lupus est homo homini, non homo, quom qualis sit non novit”). Confirma así el dicho de que sólo se puede amar aquello que se conoce, quizá sea cierto.

Se trata pues de una cuestión de conocimiento sobre **el otro**. Existe un condicionamiento que determinará una actitud amigable o agresiva, ese condicionamiento es el conocimiento de quién es el otro. De manera que si sabemos quién es el otro o que no existe otro, entonces ya no habrá ese ‘peligro’; a no ser que no sepamos quién es ese otro porque lo que ocurre es que no sabemos quiénes somos nosotros y ahí radicaría la existencia de ‘el otro’, aunque ese ‘otro’ soy yo realmente, de ahí nuestra actitud de búsqueda de identidad y conocimiento, algo que el arte del grabado lo facilitará sin paliativos.

Así pues, una vez que creemos tener el conocimiento mencionado sobre lo que significa para las personas, la práctica del Arte en general y la obra gráfica en particular, nos ponemos manos a la tarea de compartirlo con nuestros congéneres, y además, la experimentación propuesta en este bloque nos llevará a observar la práctica de la actividad del grabado como “satisfactor de necesidades inherentes al ser humano” en un contexto preparado para dicha observación, y como estrategia se organiza el curso con el programa que se diseñó al efecto y que a continuación se presenta.

IV PARTE



PLANIFICACIÓN

DE LA

EXPERIENCIA PRÁCTICA

INTRODUCCIÓN A LA 4ª PARTE

A la hora de acometer una actividad que pretende unos objetivos determinados, uno de los momentos más importantes es su planificación. La expresión concienzuda de una planificación obedece a un análisis previo donde se conjugan multitud de variables, siendo la intuición la primera herramienta que se usa, más inconsciente que conscientemente, para la puesta en marcha de cualquier tarea que encaremos.

La actividad científica no está desprovista de intuición, muy al contrario, podríamos decir que la intuición es la síntesis de todo lo que conoce y sabe hasta el momento la persona del científico o del artista, del ser humano en definitiva, teniendo en cuenta que no se tiene verdadera consciencia de todo lo que se conoce o se sabe, pero es utilizada a la hora de la toma de decisiones, de ahí su enorme parecido a la actividad artística, me refiero a la tarea científica, que aunque aparentemente disten mucho de su método, no es del todo cierto, en su origen se parte de la misma actividad intuitiva para acometer cualquier práctica. Se podría decir que la intuición es la 'inteligencia natural' del ser humano, construida tanto por sus pulsiones biológico/físicas, como por las pulsiones culturales adquiridas por la vivencia de sus experiencias; ocupando así la intuición, un territorio fronterizo o mejor de intersección entre 'lo innato y lo cultural' y tomando de ambos, el ser humano dirige su actividad. Pero no me voy a dispersar en este punto siguiendo el certero consejo de mi director de tesis Alfonso Sánchez.

Resumiendo, la planificación motivada por la experiencia de quien realizada este trabajo en el campo de las ciencias sociales –más de 25 años- y su intuición, pretendió desde un primer momento mantener el control de todas las variables en curso, tanto las político-institucionales como las profesionales-personales de todos y cada uno de los y las intervinientes en la propuesta, procurando y consiguiendo la pretenciosa compatibilidad en los objetivos de 'todo el mundo'; en definitiva satisfacer y satisfacernos.

De manera que teniendo en cuenta de la dificultad que existe siempre por las naturales resistencias que se crean/provocan/se producen, ante cualquier propuesta que signifique 'hacer algo diferente'. Se cuidó el detalle de la propuesta, como si de un grabado 'naif' se tratara, y es por eso, que la planificación escrita que sigue es pormenorizada, toda vez que explicada oralmente en el momento de su presentación, tanto a las instituciones en danza como a los facilitadores que servían de apoyo insustituible como a los que iba dirigida en primera instancia la actividad: las y los humanos-artistas, usuarios de un centro de mayores denominado "CEAM Pío-XII", dependiente de la Generalitat Valenciana, Centro en donde estuve trabajando hace más de dos años, por una década, como responsable del Departamento de Trabajo Social y coordinador de facilitadores y de actividades de dicha institución. En el ejercicio de mis funciones, he desarrollado una metodología intervención para la prevención basada en la gestión emocional. Teniendo de esta manera la oportunidad de la planificación, desarrollo y ejecución de los diferentes talleres que se imparten, entre los que se encuentran el "arte en tus manos", cuya conceptualización, organización y método la construí en su día.

Esta experiencia profesional y laboral ha sido básica para la implementación del programa que a continuación se expresa, toda vez que ya se había iniciado una metodología de investigación acción participativa en otros momentos, y entre los que se encontraba el grabado en relieve, concretamente en linóleo, propuesta que nos llevó en su día a construir personalmente un rudimentario tórculo para poder acercar de manera decisiva esta técnica a las personas interesadas en la expresión artística, que son todas, aunque no todas se deciden a acercarse y necesitan de 'un empujoncito' para poder expresar a través del arte parte de lo que llevan dentro, que siempre es mucho más de lo que ellos mismos, nosotros mismos creemos.

EL PROGRAMA PARA LA PRAXIS
DE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA

**IV-12.1 Del Programa “el Arte en tus manos” para el curso 2012/2013
“Siempre hay otra manera de ver, hacer y sentir una realidad”**

Las Personas Que Participen En Los Talleres Realizarán Una Interpretación mediterránea, Del Arte Aborigen Australiano, En El Lenguaje De La Obra Gráfica Original.

IV-12.1.1 Sobre los Temas a Recrear: vigilia, sueño y emoción (Vida Presente, Onírica y Emocional).

IV - 12.1.1.1 Contenido de la tarea: relato y expresión gráfica de experiencias vitales, ensoñaciones y sentimientos, grabados en mi historia de vida, mi mente y en mi corazón.

IV -12.1.2 Sobre el Espíritu de la actividad: vivir el presente, sin olvidar el pasado, con alegría y tranquilidad, la prisa mata la conciencia y nos puede entristecer.

IV -12.1.2.1 Los Koori – La inspiración de su arte- (a través del grabado no tóxico: grabado matérico, calcografía, xilografía).

IV -12.2 Objetivos

IV -12.2.1 Facilitar el aumento de la autoestima de las personas que participen, a través de la experimentación de sus capacidades creativas y asimilación de conceptos y técnicas novedosas.

IV -12.2.2 Facilitar la toma de conciencia del 'aquí y ahora' con la experimentación de las ventajas y afectos en la práctica de una actitud pausada que exige el método de grabado, frente a la tentadora convulsión de una acelerada y masiva producción competitiva, de otras técnicas que no conviene importarlas.

IV -12.3 Método, Desarrollo y Técnicas

- Talleres dirigidos por profesionales capacitados en la dinámica de grupos de mayores de 60 años. Donde la *Facilitadora de la Experiencia*, proyecte las capacidades creativas y de incorporación de información de/a las personas que participen, presentándolas desde sus propias capacidades con satisfacción y afecto.
- Los talleres se organizan en tres grupos de ≤ 17 personas, diferenciados por el horario de ocupación de la *Sala de Arte*, su duración es de 4 horas semanales. En sesiones de 2 horas días alternos. Iniciándose a mediados de octubre del 2012 y finalización en mayo del 2013. No será aconsejable que se lleven 'deberes para casa'.
- Habrá tres momentos de evaluación, coincidentes con las fiestas de Navidad, Semana Santa y de fin de curso. Dichos espacios evaluativos servirán para la puesta en común de lo acontecido durante ese tiempo en el desarrollo del taller, tanto a nivel individual como grupal. La evaluación individual será tanto escrita como oral, y la evaluación grupal será recogida por escrito, bien la persona delegada del grupo o por la *Facilitadora de la Experiencia Creativa*.

- Una semana antes de la evaluación se realizará la tarea de la estampación, y no antes, para la cual o bien se visitará la Facultad de Bellas Artes de la UMH en el Campus de Altea en sus talleres de grabado, o bien algún taller más cercano de un artista grabador reconocido; o si no fuera posible ninguno de las dos opciones anteriores, se realizarán en el otro centro con taller de grabado o en el propio con una prensa o tórculo adecuada.
- De esta manera se pone el énfasis en la metodología del grabado en cuanto a la importancia que tiene ser meticuloso en la construcción de la matriz, su preparación, diseño de la futura estampa, bocetos, etc.... toda vez que es un ejercicio de paciencia y sobre todo imaginación, de espera también, esto permitirá realizar un trabajo de proyección y visualización que, sin duda, los/nos mantendrá mentalmente activos, y emocionalmente afectos, procurando que éstos sean de signo adecuado. Un ejercicio, en suma, de templanza. Una, como sabemos, de las cuatro virtudes capitales.
- Se aprovechará el momento de evaluación para emitir los videos grabados durante las sesiones, así como, será el momento de fotografiar los trabajos ya terminados, trabajos, para 'colgarlos' en la Web del CEAM PIO XII, que no excederán de dos matrices por participante (aunque se pueden considerar –al usar colores- que una matriz puede tener varias planchas).
- Matrices que serán fotografiadas, las matrices, junto con su estampa, debidamente firmada y seriada, quedando una estampa por trabajo en el depósito del Centro, y otras 5 –si se estima conveniente tanto por parte de los participantes como por parte del doctorando- para acompañar al trabajo de la Tesis Doctoral del que este programa forma parte. Este material será facilitado particularmente por el coordinador de este programa.
- Se organizarán los grupos de manera que cada uno de ellos realice una técnica diferente, con el fin de que no coincidan en el tiempo dos grupos haciendo la misma técnica, el objetivo es evitar confusiones de materiales y sobre todo prevenir, en la medida de lo posible, la comparación que enfatiza

la competición, favorecedora –como sabemos- de emociones desagradables, consecuencias que deseamos evitar.

- No obstante, al inicio del programa y de cada una de las técnicas, se emitirán las presentaciones oportunas para facilitar la inspiración y provocar contraste de pareceres, por lo que las presentaciones del inicio del programa como las de cada una de las técnicas, podrán realizarse con el total de las personas participantes, sin que esto signifique que no se haga la necesaria presentación de la técnica, en cada uno de los grupos.
- Las presentaciones se realizarán apoyándose en técnicas audiovisuales. Y que permitan la participación de los asistentes. Así mismo se les facilitará la localización de los materiales necesarios, procurando que éstos sean mancomunados para el ahorro y economía de los participantes.
- Como sea que en el inicio de los talleres no van a necesitar –una vez presentados los mismos- nada más que una libreta y un lápiz donde iniciar sus apuntes y bocetos, se les facilitará oportunamente la relación de los materiales necesarios, a medida que se vaya avanzando en la implementación del taller.
- Sobre las técnicas a realizar, adelantar que tanto la xilografía como la calcografía, participan de un buril o gubia adecuada, dependiendo del material de la plancha y futura matriz. Se propone pues ‘punta seca’, para evitar mordientes tóxicas. No se propone la litografía, porque – siendo obra gráfica- no participa del volumen que sí lo hace el grabado ‘propriadamente dicho’. Se propone la plancha en ‘linóleo’, por participar de manera importante de la técnica xilográfica sobre madera que preferimos evitar por exigir útiles muy cortantes. Por lo que serán el linóleo y el arraglás, las bases de las técnicas que se van a utilizar, y el buril o gubia, la herramienta encargada de morderlas.
- Para la confección de la matriz, independientemente de la técnica, se sugerirá que se expresen en un papel, los diseños inspirados en el Arte koori, bocetos

que pueden ser igualmente, por su grado de 'acabado' obras pictóricas terminadas.

- Como quiera que el Arte koori usa varios colores, y tienen varias expresiones, se tendrá que trabajar o bien, a la plancha perdida, o al uso de varias planchas según el número de colores que se pretendan utilizar en la estampa. Recomendando esta última técnica para asegurar una mejor estampación.
- Igualmente se facilitará un bastidor común a las medidas de las estampas, que ayudará sin duda a dicha estampación, así como las medidas de cada una de las matrices, pretendiendo homogeneidad en los perímetros de las estampas, que para nada resta originalidad ni espontaneidad a su diseño, y si es posible, la propia plancha será facilitada por el propio coordinador del presente programa (algo que se avisaría con suficiente antelación).

IV-12.4 Sobre los lemas generales de origen del programa:

- "Hay que sentir el pensamiento y pensar el sentimiento" (Miguel de Unamuno)
- "Cuando se te acaben las ideas originales, cópialas de manera original" (Anónimo)

Se trata de interpretar, a través del lenguaje gráfico del grabado, inspirado en el Arte koori.

- **Idea fuerza:** *"el camino es lo más importante, y no la meta"*. El Camino de Santiago no trata de llegar a Santiago de Compostela, donde muere, sino de vivir *'El Camino de Santiago'*. *Gerundio sobre Participio*.

No es lo mismo estar viviendo, que haber vivido. La meta inexorable de la vida es la muerte pero nadie se apresura a llegar (En su sano juicio)

- **La prisa mata.** "Mata" el Tiempo, luego no lo vives.

Por otro lado, los pasatiempos son espacios 'del tiempo' que ocupamos en cosas anodinas porque no nos gustan las circunstancias, lo que nos rodea. O

pensamientos que nos sobrevienen, de los que queremos huir por desagradables.

Ese pasatiempo puede convertirse en algo pernicioso, y puede significar una fuente de confirmación de nuestro 'malestar'.

En cambio puede significar algo beneficioso si nos hace vivir el tiempo cuando lo hacemos con dedicación y esmero. Ya no es un 'matar el tiempo', para lo cual 'la prisa' es su mejor aliado.

De manera que vivir EL PRESENTE, el aquí y ahora, no se lleva muy bien con la prisa que exige convulsión, aceleración, estrés, etc....

NOS CONVIENE TOMAR CONCIENCIA DE ESTE GOCE COTIDIANO que significa la VIDA. Y esta actitud se puede favorecer realizando tareas con meticulosidad. Una actitud a fomentar.

IV – 12.5 Propuestas para la inspiración creativa.

IV-12.5.1 Los ritos de paso

El ayer real: Cualquier Rito de Paso que la persona recuerda como importante en su vida. Recuerdo el día que (Me casé, Tomé la primera comunión, me fui a la Mili, Se murió mi madre, Nació mi hija... etc....

Relato Del Rito De Paso: Aquel acontecimiento lo puedo expresar gráficamente con esta estampa.

IV-12.5.2 Lo onírico

El ayer/hoy desde lo onírico. He soñado lo siguiente. Relato del sueño. Este sueño lo puedo expresar gráficamente con esta estampa:..

IV-12.5.2 Lo emocional

El hoy desde lo emocional. Hoy siento..... Relato: (porqué siento lo que siento) Este sentimiento lo puedo expresar gráficamente con esta estampa:

IV -12.6 De la práctica metodológica.

IV-12.6.1 De la práctica.

Observando la propuesta artística del Arte Koori, se toma de ella, fundamentalmente, la traducción en diseño y composición que realizan de las vivencias de los artistas a las tablas y otros soportes. Se ha elegido el Arte Aborigen Australiano, por no ser excesivamente figurativo, por una parte, no exigir del dominio del dibujo, por otra y significar un ejemplo gráfico de 'traslación' desde la imaginación a la materialización. Y son estas las dimensiones que estamos proponiendo que se recorran. En resumen, son los mismos territorios que vamos a habitar, pero por caminos diferentes, aunque nos acompañará la misma música, ya que las bandas sonoras serán las ensoñaciones, las emociones y los rituales. Los caminos obviamente son diferentes, el colorido y metodología de plasmación no tendrán nada que ver, aunque se asemejarán finalmente, de eso no tengo duda. Las capacidades expresivas y simulativas de las personas que participan en estos talleres siempre nos sorprenden.

- Son tres LOS TEMAS que se sugieren y se ofertan: Ritos de paso, Ensoñaciones y Emociones.
- Cada una de las sugerencias que se ofrecen se materializarán en un relato primero, en el caso de los Ritos de Paso, un breve currículum de la Artista –siempre que lo desee y/o la explicación de la estampa a la que hará referencia dicho relato- En el caso de las Ensoñaciones, el relato consistirá en el Sueño que tuvo. Y en el caso de las Emociones, bastará

con el título, aunque se agradecerá un breve relato que apoye la estampa, expresando las circunstancias que le llevan a ese sentimiento que expresa. Dicho relato, podrá expresarse con lápiz una vez que la estampa esté seca, y en la misma superficie de la Obra.

- La preparación de la obra, llevará implícito al menos tres bocetos diferenciados que formarán parte del 'estuche del artista' –primera tarea a realizar en los talleres- (hay que tener en cuenta el efecto espejo en la técnica de la estampación).
- Son tres LA TÉCNICAS de grabado que se proponen: Calcografía, Xilografía y Grabado Matérico.
- Cada artista realizará como máximo 2 matrices por trimestre. El número de estampas será opcional.
- Las medidas de las planchas serán establecidas previamente por el responsable del programa, garantizando bastidor y la estampación adecuada.

IV-12.6.2 De la organización de los grupos

- Cada grupo, su facilitadora, elegirá por preferencia, una de las tres TÉCNICAS propuestas, si existiera coincidencia en la predilección se realizaría por sorteo.
- Respecto a los TEMAS, no se determinará elección previa, -se podrá elegir en grupo- sólo existe la condición de que los tres temas se realicen por los participantes en los talleres, si bien cada grupo desarrollará a la vez un solo tema.
- Por cuestiones de Organización, la primera tarea es común a todos los grupos, que consistirá en la 'confección' del *estuche del artista*. Realizando uno por trimestre. Sus dimensiones y diseño serán iguales para todos, no así su decoración, color, etc. (Reservando en el 'lomo' de dicho estuche, un espacio para 'etiquetar' el nombre de su dueño. Hecho

que deberá realizar el delegado de grupo. (En su defecto la *Facilitadora De La Experiencia*). Dicha 'carpeta' (estuche) podrá contener sólo, las planchas/matrices, bocetos, estampas, esquemas, y folios, evitando que se introduzcan objetos volumétricos que puedan dañar o manchar, como es el caso de las herramientas u otra clase de útiles (libretas, bolígrafos, lápices, gomas, líquidos, etc....)

- Cada grupo deberá tener un delegado, algo que convendría realizar como muy tarde en la 2ª sesión de los talleres (de acuerdo con el RRI). Dicho delegado será el encargado de coordinar la compra y/o abastecimiento del material necesario para los participantes en el taller de su grupo. En coordinación con los otros dos delegados de grupo, que desde un primer momento, deberán juntarse para conocerse, trasladarse los números de teléfonos y acordar formas de interrelación. Su primer encuentro será la primera semana de noviembre, por la tarde en un día que previamente deberán hacer llegar al coordinador de este programa, a través de cualquiera de sus facilitadoras.
- Así mismo, la facilitador de cada uno de los grupos, se pondrá en contacto con el coordinador del programa, al menos, una vez al trimestre, preferentemente, antes de la evaluación del grupo, o en el momento de la misma si el horario fuera compatible con la disponibilidad de dicho coordinador.
- Cada grupo realizará una obra común, que podrá ser, la estampación de todas las obras de los participantes en el grupo/taller en un solo soporte, o bien cualquier otra que el grupo realice con la participación de todos según la metodología que establezca dicho grupo con la facilitadora del mismo. Dicha obra se quedará en el CEAM PIO XII.
- Las sesiones de los talleres podrán ser grabadas en soporte video, con el consiguiente permiso de los participantes.

IV-12.7 Organización de las sesiones

IV-12.7 .1 De la primera sesión (templanza) -Presentación del grupo-

- Ejercicio de Relajación
- Presentación de cada uno de los participantes, nombre, apellidos, edad, estado civil, etc.... como quieran cada uno de ellos, si bien, empezamos por la *facilitadora de esta experiencia* del grupo, que marcará, con su actitud, el resto de presentaciones. Será importante hacer referencia al estado de ánimo, y a lo que espera del taller.

Esta primera sesión es muy importante en lo que tiene que ver con el objetivo del programa, por lo que no vamos a tener prisa, al contrario, nuestra actitud será la de que 'tenemos todo el tiempo del mundo para tí', queremos saber quién eres, más allá de cómo te llamas, queremos saber, cómo te encuentras, cuáles son tus deseos, los que puedas expresar, qué esperas del taller (IMPORTANTÍSIMO YA QUE SERÁ ELEMENTO DE EVALUACIÓN, COMO LO SERÁ El Cómo Se Siente EN ESTE MOMENTO DE LA VIDA).

- Breve exposición del contenido del programa. Con el Apoyo de Imágenes del Arte koori. Y Grabados de Goya.
- Entregar una lista de materiales y tareas que conviene traer para la próxima sesión. Y anunciar que la primera tarea es hacer el estuche del artista (no dar más pistas). Si quieren que la busquen ellos.
- Lista De Tareas y Materiales Para La 2ª Sesión
- Una libreta "Libreta de Sesiones" (Tipo de Cuartilla sin alambres). Para tomar nota de lo que quieran y poder llevar y traer si lo prefieren, irá ahí la evaluación diaria de lo que más le ha gustado, aprendido, sentido, o acontecido a lo largo de la sesión o a lo largo del día. 5' finales.⁸⁵
- Lápiz.
- Breve currículum del artista, como deseen. (en hoja aparte)

⁸⁵ Hay que tener en cuenta que uno de los objetivos de este programa es tomar conciencia del presente.

(ya no queda tiempo para más, en esta primera sesión, porque 17 personas a 5 minutos cada una, suman 85 minutos); si nos queda tiempo, no hemos facilitado mucho que nos cuenten quiénes son, qué les gusta, qué han hecho, cómo se sienten, dónde viven, con quién, qué esperan del taller, del centro, de la facilitadora, de sus compañeras, etc.).

IV-12.7.2 De la segunda sesión. (Presentación de la actividad)

- Recoger los currículos (si alguien no lo trae, no se le da importancia- se le pedirá a la sesión siguiente). Se le da las gracias y lo custodia la facilitadora. En su momento podrá ser leído en público, si el contexto lo permite. 5'
- Relajación (La prisa mata). 5'
- Ambientación de la sala: Música Aborigen Australiana –suave- e imágenes de Arte Koori; mezclándolo con imágenes de los Grabados de Goya: Tauromaquia.
- Introducción breve del programa (15 ') elección del Tema a expresar en la obra gráfica. (No se explica aún la técnica asignada).
- Explicación para la confección de lo que hemos querido llamar: Estuche *del artista*. (Básicamente proponemos una caja de cartón, cuyo exterior mida, tapa incluida, 40x30x5, aproximadamente, como si se tratara de una caja de camisas, más o menos. Se puede lazar con una goma, cinta o cuerda. Su almacenaje debe permitir el perpendicular al suelo, por lo que el material a utilizar debe tener cierta consistencia. No es un maletín, tampoco es una carpeta, se trata de una caja. Incómoda de transportar porque no es para transportarla, es justo lo que no se quiere. (10')
- Elección de la delegada o delegado.
- Proponer el inicio del boceto del desarrollo del estuche del artista. Material, Técnica, Dimensiones, colores, etc.... expresarlo en la Libreta del Sesiones. Insistir en poner fecha.

- Inicio de su confección si da tiempo y tenemos materiales
- Evaluación de la sesión individualmente.
- Al haber elegido el TEMA, se les proyecta que ya estén pensando en el relato en el que van a apoyar su obra. Y empiecen mentalmente a dibujarla.

IV-12.7.3 De la tercera sesión (Inicio de la práctica)

- Relajación
- Ambientación de la Sala. Música Manuel de Falla e imágenes de la pintura negra de Goya. Mezclando imágenes con Grabados del Arte Aborigen Australiano.
- Realización del estuche del artista. Su decoración –si procede- y etiquetación.
- Explicación de la Técnica asignada. Ejemplos en imágenes. Y si es posible estampa original.
- Inicio de los relatos de cada uno de los participantes, oralmente y por escrito.
- Según las características de cada uno, podrán empezar a realizar los primeros bocetos. No deben tirar ningún borrador, aunque el motivo sea finalmente despreciado por ellos, han de poner fecha a cualquier cosa que garabateen.
- Evaluación de la sesión.

IV-12.7.4 De la cuarta sesión. (Continuación de la práctica)

- Relajación
- Ambientación de la Sala. Música aborigen Australiana e imágenes de los grabados de Rembrandt. Mezclando imágenes con Grabados del Arte Aborigen Australiano.

- Desarrollo de los borradores y bocetos, se ha de exigir meticulosidad en los mismos, hasta que no esté casi 'como obra terminada' no se acometerá la plancha para convertirla en matriz. No se pueden llevar trabajo a casa. Lo han de realizar durante las sesiones.
- Evaluación de la sesión.

IV-12.7.5 De la quinta sesión: presentación de la técnica asignada a cada uno de los grupos

- GRABADO MATÉRICO
- GRABADO CALCOGRÁFICO (Hueco grabado)
- XILOGRAFÍA (Grabado en Relieve)



V PARTE

LA PRÁCTICA:



UN RITO DE PASO

INTRODUCCIÓN A LA 5ª PARTE

Son ritualizaciones aquellas operaciones que repetimos cotidianamente de la misma manera y casi siempre a la misma hora, no hay que pensar cada día cómo se hace lo que todos los días realizamos, repetimos todo aquello que creemos nos resulta adecuado, a sus contenidos no se le atribuyen carácter emocional o simbólico, son hábitos o costumbres, pero *los ritos de paso* ya se han mencionado y definido en este trabajo, sí tienen esas connotaciones emocionales y simbólicas, se trata de un concepto etnológico del francés Arnold van Gennep, 2008; para expresar los acontecimientos en los que los iniciados experimentan, afrontan y expresan fuertes emociones, señalando cambios en la vida de las personas y las culturas. Sus momentos son coincidentes con cambios fisiológicos, como el nacimiento y la muerte, o culturales, como el matrimonio. Distinguimos tres momentos en los ritos de paso, un primer momento de preparación, separación, un segundo momento liminal o de margen que hace referencia a la existencia fuera del tiempo social y un tercer momento de culminación o agregación. En este sentido hemos asemejado en la propuesta práctica, a un rito de paso, programando tres momentos claramente definidos en el conjunto de la misma, desde el inicio de la misma, con una presentación y puesta en escena determinada, pasando por todo el proceso de aprendizaje y elaboración, hasta culminarla con la exposición de los grabados. Este rito bien se podría definir como el paso de un anónimo artista de grabado a la consideración de ser reconocido como tal en un contexto socio cultural determinado, el CEAM. Se inicia con el acto simbólico de la ‘matrícula’ al taller, y se culmina con la recepción de la orla y la exposición de su obra de manera permanente en el citado “CEAM Pío XII”. La fase liminal o intermedia a la que alude tanto Gennep como Turner, se debe considerar aquí la participación en los talleres de los participantes en el ritual citado.

DEL RITO Y DE LA EXPERIENCIA ARTÍSTICA

V-13.1 Presentación y puesta en escena

Había cierta expectación en la sala, la puesta en escena se había revestido del ceremonial necesario para así construir un contexto de que allí iba a ocurrir algo importante, de eso se trataba, promover emociones de cierta incertidumbre “no sé exactamente de que se trata” y a la vez de una expectativa gratificante “serán algo interesante y que valga la pena”.

Se llevó a cabo en Septiembre 2012, una reunión general con todos aquellos interesados en la práctica artística, con una convocatoria específica realizada ya en junio del 2012. En dicha reunión informativa de presentación, estuvieron presentes además de los ‘matriculados’ (postulantes), todos los facilitadores que iban a llevar la responsabilidad de la práctica de dichos talleres, yo mismo como máximo responsable de la actividad. De manera que en aquella ceremonia, simbólicamente había un celebrante, cuatro co-celebrantes y unos 30 postulantes. La presentación se realizaba en programa informático tipo “power point”, con música de fondo. El acto se grabó y fotografió. El lugar elegido fue el salón de actos del citado centro.

V-13.1.1 Los koori

Se trata de la cultura australiana, cultura que hasta el S-XIX, 1860, no hubo intercambio con el llamado hombre blanco, cultura que reviste una serie de características materializadas en su arte que se adecuaban perfectamente a las pretensiones del programa que se proponía, desde su concepto de tiempo, hasta la edad de los artistas que fueron elegidos para su exhibición, así como alguna de las técnicas empleadas de grabado. Había una serie de ingredientes que se

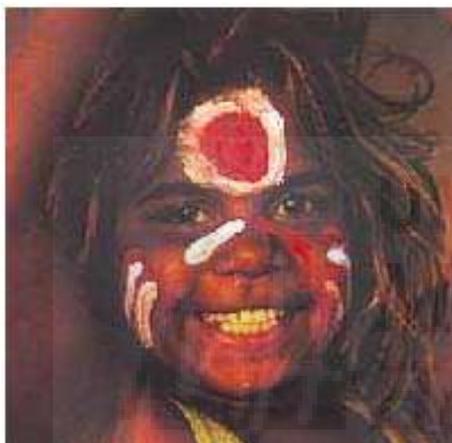
quisieron incorporar desde un primer momento en el programa porque entendíamos que iban a ser un elemento facilitador para la incorporación de la práctica que se proponía, toda vez que significaba un referente en cuanto a similitud –como era el grupo de edad, nivel formativo y otras-, con las características de los alumnos que teníamos delante.

La anécdota de esta cultura no ha sido su no asimilación, su ubicación les ha marginado de un desarrollo de la tecnología y con ella modos de producción y con ella las adaptaciones culturales; ese aislamiento físico por su ubicación geográfica, ha significado un aislamiento cultural que les ha permitido o les ha obligado, según se quiera observar, a una evolución cultural sin ‘contaminación’ externa, esto ha ocurrido y ocurre con otras muchas culturas. Lo extravagante es por una parte, la desproporción entre número de habitantes/ territorio, por otra parte, las características del mismo, casi desértico en su mayoría, se trata de una enorme isla con especies y bichos ‘raros’ y que no se dan tampoco en otro lugar del mundo. Una isla más o menos grande pero una isla, perfectamente delimitada porque la frontera natural, el mar, ha sido su frontera política. Finalmente estaban en las antípodas de los países coloniales por excelencia, demasiado lejos, no sólo para otras especies de animales, sino también para el resto de humanos, aun así ha sido colonizada, pero en una época un tanto tardía en cuanto a la virulencia con la que otros momentos anteriores se habían realizado excursiones de este tipo, que no quiere decir que fueran ‘hermanitas de la caridad’ los antiguos colonos sino que la mentalidad colonial estaba cambiando y esto, a pesar de todas las barbaridades de la generación robada, como así ha sido reconocido por las actuales autoridades australianas, aquellas circunstancias digo, han podido y están haciendo posible llegar hasta nosotros su enorme bagaje cultural menos contaminado y politizado que en otros casos parecidos.

“¡HOLA! Somos los koori, los habitantes de la Australia. Os queremos comunicar que nuestro sueño permanece, creemos que nuestra sociedad debe seguir existiendo al igual que hace 40.000 años. Siempre hemos estado aquí y siempre estaremos en nuestra tierra. Porque la tierra no es nuestra, no nos pertenece, nosotros pertenecemos a ella. Los Koori no tenemos gobierno, ni políticos, ni jueces, ni militares. En cada grupo hay alguna persona que lleva la dirección pero no posee más autoridad que los demás. Él se hace entender por su prestigio en el grupo y el cargo religioso que ostenta hace que dirija las ceremonias junto con el consejo de ancianos. El consejo también se reúne con él para tomar de decisiones en cuanto a detalles como extranjeros y cosas poco habituales”. (Traducción del texto Historia Aborigen Del Centro De Arte Y Cultura Aborigen de Alice Springs en Australia Central)⁸⁶

V-13.1.1.1 La Era del Sueño TJUKURPAKU y el Arte koori.

Ilustración 118



“Dicen que llevamos aquí desde hace 40000 años, pero estamos aquí desde mucho antes. Hemos estado aquí desde que el que el tiempo comenzó. Nosotros provenimos directamente desde la Era del Sueño creada por nuestros antecesores. Hemos mantenido la tierra como el primer día. Nuestra cultura se centra en recordar los orígenes de la vida. La hermosa tierra ha sido engendrada

solamente de acuerdo con el poder, sabiduría e intenciones de nuestros predecesores. En la creación de nuestra tierra, los predecesores se movieron a través de la tierra, cazando, luchando, acampando en una tierra sin formas. Desde los sueños a las acciones, los predecesores hicieron las hormigas, los emus, los cuervos, los possums, los canguros, las serpientes y toda la comida y las plantas. Ellos hicieron el sol, la luna y los planetas. Ellos hicieron los humanos, las tribus y los clanes. Cada cosa podía transformarse en la otra, una planta, un horizonte, una mujer, un hombre. Todo fue creado desde el mismo lugar. Todo salió de la Era del Sueño. El mundo tomó forma y fue rellenado con especies y variedades de las pasadas transformaciones, los antepasados cansados se retiraron y se convirtieron en la tierra, el cielo, las nubes, en las criaturas de su creación y en nuestra Era del Sueño”⁸⁷.

Australia tiene una superficie como 15 veces España, y se cree que pudo llegar a albergar hasta un millón de aborígenes antes de la llegada del hombre blanco,

⁸⁶Disponible en la Web <http://aboriginalart.com.au/> último acceso el 8 de septiembre 2013

⁸⁷Disponible en la Web <http://web.jet.es/banet/abor.htm> último acceso el 8 de septiembre 2013

en el siglo XVII. En la actualidad rondan el medio millón⁸⁸ de indígenas, frente a unos 21 millones de habitantes de orígenes no australianos. Existen más de 400 pueblos aborígenes australianos, cada uno con rasgos culturales diferenciados y una localización geográfica propia. Entre ellos se encuentran los koori, unos de sus principales pueblos.

Ante esta dispersión de pueblos de culturas diversas en tan vasta extensión de terreno, es lógico que existan varios cientos de lenguas. No obstante, coinciden en aspectos culturales tan exóticos para los occidentales como es lo que denominan 'la era del sueño' o el tiempo del sueño, como conjunto de leyendas que explican sus orígenes y sus relaciones con la naturaleza y su futuro.

Habitar la era del sueño, donde el pasado, presente y futuro, ocupan el mismo momento es lo más parecido a un "*no tiempo*". Y es precisamente en ese lugar donde nos encontramos con una de las culturas que más fecunda la expresión artística repleta de simbología, sólo apta para iniciados, aunque tenga otras lecturas desde los 'otros' porque son en sí mismas una unidad simbólica, como no podía ser de otra manera.

*"Mientras que los símbolos más comúnmente utilizados son relativamente simples, que pueden ser utilizados en combinaciones elaboradas para contar historias más complejas. Por ejemplo, una pintura Soñando agua podría mostrar un símbolo en forma de U para un hombre, sentado junto a un círculo o círculos concéntricos que representa un pozo de agua y líneas espirales que muestran agua corriente. El pintor es contar la historia del poder del hombre de agua para invocar la lluvia. Otros símbolos se sumarán a la profundidad de significado. Hoy en día los artistas a menudo se refieren a la historia "fuera" que ofrecen al público en general, mientras que la pintura conserva una historia "dentro" accesible sólo para los que tienen el nivel adecuado de conocimientos"*⁸⁹.

⁸⁸ En el 2009 según Australian bureau of Statistics en Wikipedia. último acceso el 8 de septiembre 2013

⁸⁹ <http://www.aboriginalartonline.com/culture/symbols.php> último acceso el 10 de septiembre 2013

No hay pues que viajar hasta la prehistoria e imaginar...⁹⁰, no, sino que en nuestra opinión, esta cultura nos da la clave de cómo lo simbólico para iniciados se expresa también para todos, y otro mensaje también es posible y eso en nuestra opinión no es, ni malo ni bueno, 'ES' y nada más.

Ilustración 119



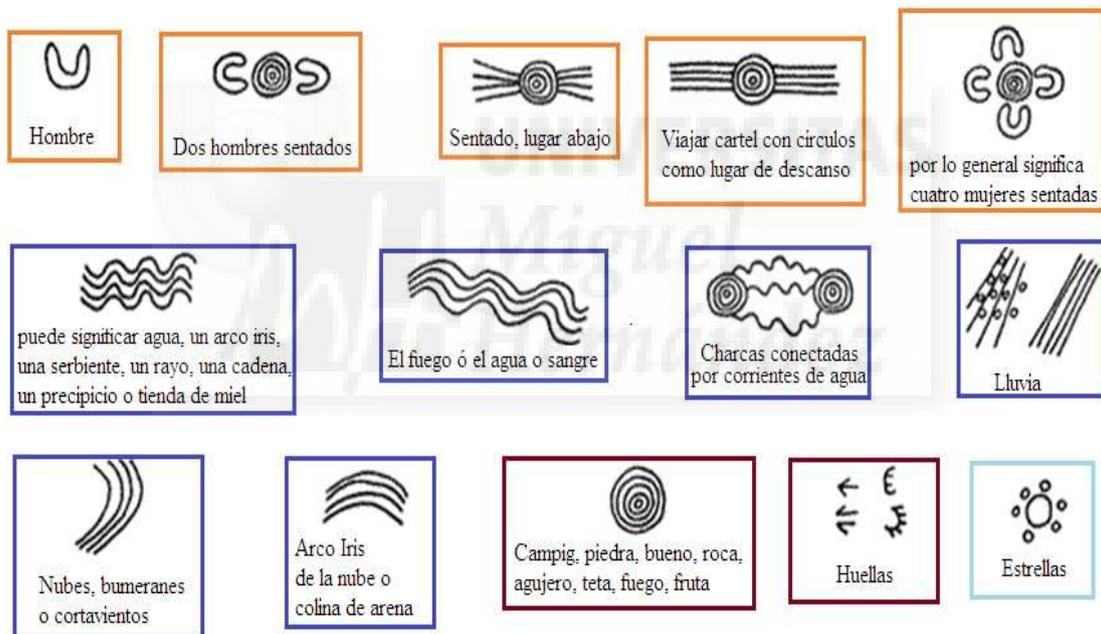
Arone Meeks, 2008
Título: *Espíritu Ark*
Linóleo: 150 x 90 cm
Edición 35

Este trabajo se basa en la navegación por las estrellas, el barco es tanto un vehículo simbólico para viajar de regreso a los sueños y una conexión con el país, el espíritu y el lugar. Contenido dentro de este buque son elementos de mi infancia: la figura con tres dillybags, una luz de guía (a la izquierda), mi madre (a la derecha) y los tres hombres de manglares. Estos diseños, al igual que por debajo de la embarcación en el agua, son marcadores de ubicación. Hablan de los pastos marinos dugongos, irukandji medusas, pepinos de mar y los elementos clave coral. Otro trabajo de la obra son las diferentes etapas de crecimiento personal a través de mis años como pintor y grabador, y mi relación con el otro.

⁹⁰ Lo que no quiere decir que observe a los aborígenes australianos como prehistóricos contemporáneos.

El arte de los aborígenes australianos es milenario, y viene a ser un ejemplo de la Biovirtualidad a la que nos referíamos en la justificación del presente trabajo, que el homo había inventado para convertirse en ser humano. Y que por otra parte su producción gráfica tiene una dimensión de comunicación con símbolos desde sus comienzos para con su grupo que sin calificarse de lenguaje escrito es sin duda un mensaje gráfico claro, para quien conozca el 'idioma', como ocurre con todas las lenguas, habladas y escritas. Algo que también hemos defendido en esta tesis, la inexistencia de culturas ágrafas, sin grafías, sin lenguaje escrito, aunque no reúna las características propias de la escritura tal y como la conocemos.

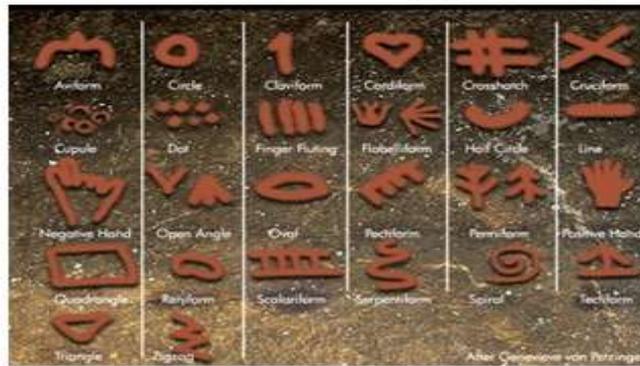
Ilustración 120



*Reelaboración propia de algunos símbolos utilizados en Papunya arte desierto central
Basado en información del "Papunya Tula" por Geoffrey Bardon.*

Estas grafías, nos recuerdan por su simplicidad de trazo a las ya expuestas en este trabajo y que vuelvo a colocar aquí para su fácil comparación, téngase en cuenta que estas otras son de la era prehistórica y las australianas son de la era del sueño.

Ilustración 121



*Símbolos rupestres de hace 30.000 años
Las cuevas de Pech Merle, de Font-de- Gaume y Rouffignac, en el sur de Francia*

Estos símbolos responderían a sus necesidades de comunicación sobre las cuestiones que les interesaban, en su propio idioma cultural de su grupo y su momento, símbolos que tendrán que ver con su medio natural y sus actividades⁹¹. Debe haber un parecido con la realidad, pero la interpretación de esa realidad, su perspectiva, es absolutamente cultural adaptativa, con lo cual las conjeturas desde otro espacio/tiempo/cultural serán estériles, pero esto no es extraordinario, ya nos ocurre con nuestros contemporáneos, cuánto más con las huellas de nuestros ancestros.

V-13.1.1.2 Artistas koori y sus grabados

La expresión de la faceta artística de la población aborígen de Australia viene siendo parte de su vida cotidiana desde hace miles de años, lo que se ha traducido en su realidad actual que en torno a un 2% de la población quiera vender su arte, algo para lo que nunca se concibió. Si comparamos con España, y ésta estuviera en estos porcentajes, estaríamos hablando de casi un millón de artistas españoles, que graban o pintan y venden sus obras.

“Los pueblos aborígenes han estado produciendo arte visual durante muchos miles de años. Se toma muchas formas - Grabados antiguos y el arte rupestre,

⁹¹ No obstante, lo más llamativo para nosotros de estos símbolos, es que algunos de ellos se repiten y aparecen en multitud de lugares lejanos entre sí, que según la tesis de Von Petzinger, Gnevierve (2009) defiende, se trata de una especie de lenguaje común/universal, mostrando estas grafías como prueba.

diseños en la arena o en el cuerpo, artesanía exquisita fibra y esculturas de madera, pinturas corteza y, más recientemente, una explosión de pintura contemporánea brillante. [...] Sociedades aborígenes tradicionales varían mucho a través de Australia, pero todos tienen las estructuras sociales y los sistemas que organizan la vida y la experiencia y explicar el universo y el lugar de la gente que está dentro. El arte es parte de dichos sistemas y la realización de obras de arte por artistas aborígenes es casi siempre conectado a Soñando historias. La propiedad de los cuentos de sueños está determinado por las estructuras sociales y de parentesco complejas y pinturas sólo puede ser producido por los que se reconocen a tener el derecho de hacerlo. [...] Desde principios de la década de 1970, el arte contemporáneo aborigen ha crecido rápidamente y con increíble diversidad y vigor - en la medida en que el crítico Robert Hughes lo ha descrito como el "último gran movimiento de arte del siglo 20". El comienzo de este crecimiento puede atribuirse a un edificio escolar en Papunya, una remota comunidad en el desierto occidental. El orgullo cultural expresado en Papunya ya se ha extendido ampliamente en las comunidades indígenas de toda Australia"⁹².

Ilustración 122



76 años



Ilustración 123

Título: Wangartu

Grabado 30x30

Artista: Helicóptero Tjungarrayi, nacido: en 1937 Ubicación : Nynmi (Júpiter Well) Piel : Tjungarrayi Idioma Grupo : Kukatja.

Helicóptero ha representado algunos grabados de su país⁹³ tradicional llamado Júpiter Bueno, que se encuentra muy al sur oeste de Balgo, en el Gran Desierto de Arena. Fue en este país donde Helicóptero nació, viajó y cazó como un hombre joven con su familia. La mayor parte de la pintura representa el Tali o dunas que dominan el paisaje de la zona. El círculo central representa es Júpiter.

Ilustración 124



Título: Júpiter

Bueno. Aguafuerte

38 x 74

⁹² Artículo de internet, en <http://www.aboriginalartonline.com/art/art.php> Accedido 9/09/2013

⁹³ País se refiere al territorio natal. En <http://www.aboriginalartonline.com/art/art.php> Accedido 9/09/2013. la traducción está hecha automáticamente por el programa "Google traductor", procurando mejorarla.

Ilustración 125



Foto Nakamarra Sims 80 años

*Bessie Nakamarra Sims, Nacida : 1932
Ubicación : Yuendumu, Desierto Tanami
Idioma : Warlpiri. Ella ha pintado desde mediados de la década de 1980 y ha expuesto constantemente a nivel nacional e internacional en exposiciones colectivas. Su marido es arroz Japaljarri Sims con los que de vez en cuando colabora en obras grandes. Los principales soñadores en su trabajo son Ngarlajiyi (Small Yam), Janganpa (Possum), Pamapardu (Flying Ant), Karntajarra (Dos mujeres), Yarla (Bush de la patata y Mukaki (Bush ciruela)*

Ilustración 126



Grabado
16 x 19 cms.

Ilustración 127



Foto de Arroz Japaljarri 73 años

*Arroz Japaljarri Stewart, Nacido : 1940
Ubicación : Yuendumu, Desierto Tanami
Idioma : Warlpiri. Arroz Japaljarri Stewart fue uno de los hombres que pintaron los murales originales de la escuela Papunya. En 1983, pintó Japaljarri 20 de los 36 Yuendumu Puertas y ha sido un firme defensor de los programas culturales en la escuela desde entonces.*

Ilustración 128

Grabado
16 x 19 cms.



Artista : Arroz Japaljarri

Ilustración 129



Watson, Judy Napangardi 1920-2004

Nacida : 1920 Ubicación : Yuendumu, Desierto Tanami Idioma : Warlpiri.

Judy Napangardi

El País de Judy es Mina Mina, sitio Dreaming de una importante mujer 200 kilómetros al oeste de Yuendumu. La mayoría de sus obras representan Mina Mina o ensoñaciones conectados a él: Karnta (mujeres), Kanakurlangu (excavación del Palo), Ngalyipi (Vine serpiente), Yunkaranyi (Honey Ant), Jintiparnta (Nativo trufa) y Majardi (String pelo Belt).

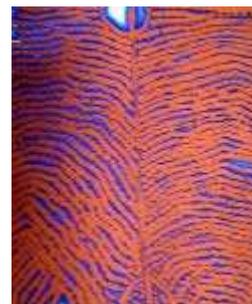


Ilustración 130
Grabado
16 x 19 cms.

Arroz Japaljarri Sims Arroz era un orador Warlpiri que nació en algún momento alrededor de 1917 Kunajarrayi (Mt Nicker) al oeste de Yuendumu, en el Territorio del Norte. Falleció en 2010.

Ilustración 131



Fue uno de los artistas verdaderamente excepcionales de Yuendumu que ha sido una figura influyente en el desarrollo del arte en la región. En 1989, Japaljarri fue uno de los pocos hombres warlpiri seleccionados para crear una instalación de pintura básica importante para la ' Magiciens de la Terre exposición 'en París. Arroz ha

exhibido en más de 80 exposiciones colectivas desde el año 1985, con un éxito considerable. Está casado con la Bessie Nakamarra Sims con los que de vez en cuando colabora en obras grandes. Un miembro del comité a largo plazo de Warlukurlangu Artistas, Japaljarri era un firme partidario del centro y animó a sus hijos y nietos para pintar allí.

Los grabados que siguen se realizaron en mayo de 2003 por algunos de los artistas más significativos de Yuendumu, trabajando en colaboración con las impresoras profesionales del arte. Yuendumu es uno de los centros más activos para la toma de impresión en el conjunto del desierto central y occidental.

Todas las impresiones son de un tamaño de imagen de 16 x 19 cms. Los grabados fueron creados en planchas de zinc en el centro de arte Warlukurlangu y devueltos para su procesamiento por maestros impresores en las ediciones del Norte en Darwin. El tamaño de la edición fue limitada a 50. La edición completa está agotada.⁹⁴

⁹⁴ Artículo de internet en <http://www.aboriginalartonline.com/art/art.php>, último acceso 5 de agosto 2014

Ilustración 132



Chabo Janqala Robertson



Joma Naparrula Nelson



Judy Napanqardi Watson



Lucy Napaljarri Kennedy



Jack Ross Jakamarra



Arroz Japaljarri Sims



Peggy Naparrula Poulsen



Chabo Jangala Robertson



Lucy Napaljarri Kennedy

Hay varias cuestiones sobre las que queremos detenernos ante esta breve exposición de obras de artistas no urbanos aborígenes de la zona centro de Australia. La más llamativa para mí ha sido su capacidad de abstracción, o

mejor dicho, su naturalidad en la abstracción para el que observa, para el no iniciado en este arte, como es nuestro caso.

El simbolismo que se manifiesta en sus obras muestra con absoluta naturalidad una representación de la naturaleza no figurativa pero que tampoco pretende ser, desde nuestro punto de vista, conceptual/abstracta, es una abstracción de la que se parte no a la que se llega tras un recorrido determinado, esto es lo que nos sugiere su propuesta creativa. La abstracción en la obra gráfica es quizá su expresión más acorde con su invención. Porque representa el otro universo natural, la otra naturaleza, lo que hemos denominado la Biovirtualidad, donde los perfiles de las 'figuras' desaparecen, son en todo caso imaginarios o sugeridos, cualquier parecido con la realidad, con esta realidad es pura casualidad, porque no intenta representarla en ningún momento, lo que sí hace es copiar de manera rigurosa la otra realidad, la Biovirtualidad del universo, de la era del sueño en este caso, de las ensoñaciones, del '*no tiempo*', que antes hemos denominado.

Otra cuestión a resaltar es la capacidad que ha tenido esta población para la incorporación de técnicas como la serigrafía o el grabado tanto en hueco como en relieve. Si bien es cierto que su entrenamiento artístico era milenario en cuanto a dibujar y pintar sobre superficies efímeras (arena, corteza de árboles, sus propios cuerpos, etc.) con materiales del entorno, esta incorporación no hace sino hablar de, por una parte, su capacidad de incorporación, su apertura a lo nuevo, y por otra parte de que lo esencial no era tanto el método empleado sino lo representado, el contenido sobre el continente, algo que sigue enfatizando la calidad de apertura de la cultura que tenemos delante.

Por último, señalar la imagen personal de los artistas y la edad de los mismos, y que en este caso se quiso seleccionar cierto sector de población porque para el objetivo que se tenía, convencer de sus capacidades para encarar las técnicas de grabado, podría ser un elemento más para hacer asequible la citada propuesta.

De manera que la presentación de los artistas aborígenes australianos a los postulantes a artistas 'aborígenes' ibéricos, tenía una doble intención, no sólo la que significaran aquellos un referente o modelo, en cuanto a capacidades de incorporar técnicas nuevas a ciertas edades, sino que su propia propuesta creativa simbólica pudiera actuar como detonante de la capacidad de recuperación de esa cualidad simbólica de nuestros propios nativos ibéricos.

Así mismo, la presentación de las breves historias de vida de los artistas australianos nos iban a servir también de modelo para proponer su elaboración por cada uno de los participantes que facilitara una tarea de toma de conciencia de 'quién soy yo', de donde vengo, en qué momento me encuentro, etc. Cuestiones iniciales para que entraran en la 'harina' propuesta: sueños, ritos de paso y emociones.

V-13.1.2 Los Mediterráneos

Saber quiénes somos siempre facilita la tarea que vamos a desarrollar en cuanto esta va a suponer una propuesta creativa. Nuestra cultura de pertenencia tiene mucho que decir ahí, o todo, porque en definitiva somos cultura, la que hemos heredado con nuestros genes, sí con nuestros genes, porque ella nos dice cómo, cuándo y qué tenemos, podemos y nos conviene hacer, cada día, cada hora, cada minuto... es el quiénes somos realmente porque significa el qué sentimos.

Nuestra cultura mediterránea también es milenaria, o al menos era una cultura asentada y viva, y ahora empieza a mostrarse, a ser, desde nuestro punto de vista una cultura de resistencia frente a la que se le puede llamar cultura occidental, que si bien siempre lo fue, había ido 'capeando' los diferentes envites histórico/bélicos de mejor o peor manera para 'mantenerse', pero ahora nos tememos que no va a poder seguir manteniendo el equilibrio (No es objeto de investigación/reflexión este punto en el presente trabajo, por lo que no nos detendremos en esta discusión).

Interesaba recordar en la presentación de la propuesta de grabado, algunos tópicos y no tan tópicos sobre nuestra propia cultura que sirviera a modo de recordatorio de demostración de nuestras capacidades creativas y de nuestras capacidades de simbolización, imaginario colectivo, leyendas y mitos. Y en este sentido también se presentaron brevemente aspectos de la naturaleza, artista y obra, símbolos de nuestra llamada identidad cultural. Se buscaba presentar una síntesis, un esquema visual, la oralidad corría por nuestra cuenta, sin improvisaciones pero no una exposición pormenorizada. Todos los presentes sabíamos mucho de nosotros mismos, o al menos así lo creíamos. Sin comentarios:

Ilustración 133



Una demarcación geográfica

Ilustración 134



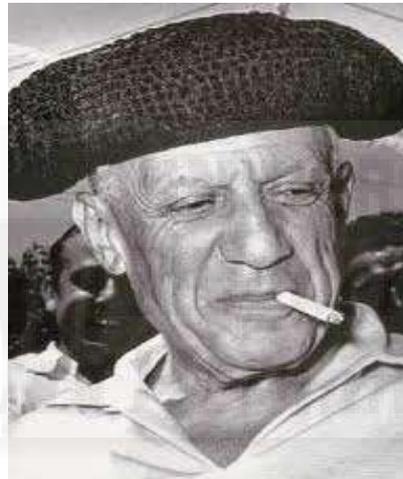
Una naturaleza común

Ilustración 135



Un animal mitológico vivo

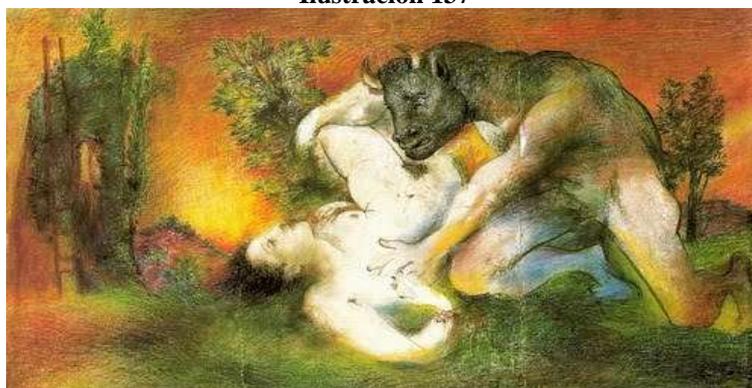
Ilustración 136



Un rostro ibérico

Pablo Picasso

Ilustración 137



Dora y el minotauro , Picasso, 1936

Interpretación simbólica de una cultura

SEMEJANZA DIFERENTES



TERRITORIO



**NATURALEZA
SAGRADA**



**SÍMBOLO
ANIMAL**



**ROSTRO
ABORIGEN**



**MITO
CULTURAL**



*Libre interpretación libre de la cultura, las similitudes de las diferencias, como siempre,
¿dónde queremos puntuar?*

VI PARTE



INTRODUCCIÓN A LA 6ª PARTE

Se denominan postulantes a aquellos que, según la RAE, “*son candidatos a algo, persona que pretende alguna dignidad u honor, o propuesta para una dignidad o cargo aunque no lo solicite*”; en el caso que nos ocupaba, o bien porque querían ellos ser “artistas” –expresarse a través del arte- o bien porque nosotros queríamos que alcanzaran esta dignidad, encajaban en esa denominación gran parte de los presentes, de los que se matricularon, si bien, alguno de ellos, ya eran iniciados porque habían tenido contacto previo con el grabado en relieve, actividad que 3 años antes se había practicado en el centro y que nosotros mismos habíamos organizado; fue un primer acercamiento a la técnica de grabado por nuestra parte, y también por la de ellos.⁹⁵

VI-13.1 Postulantes e Iniciados

Tras una década de trabajar con personas mayores de 60 años, tenemos la experiencia que confirma que la edad no es un sinónimo ni de enfermedad, ni de pérdida de inteligencia, ni de mejora de lo que comúnmente se conoce como carácter, tampoco de su empeoramiento, la edad hay quien le saca partido y hay quien no aprovecha esa oportunidad que supone cumplir años. La actitud frente a ‘cumplir años’, frente a los acontecimientos de los avatares de la vida es la que manda, si bien es muy importante, independientemente de la edad, que se faciliten esas experiencias de ‘cambios’ y consecuentemente la vivencia enriquecedora que puede suponer todo cambio. De esta manera una actitud de ‘postulante’ supone cierto grado de ‘humildad’, disposición necesaria para el aprendizaje, la soberbia no es buena compañera de viaje para quien pretende saber/aprender, el miedo tampoco. El ingrediente imprescindible es, como no

⁹⁵ Toda una experiencia no desprovista de inconvenientes, “el tórculo” el famoso tórculo o prensa que viene a ser en muchas ocasiones un obstáculo para este arte, la experiencia mía ha sido esa, en aquel momento y también en este, donde tuve ciertos problemas hasta encontrar el lugar apropiado con un tórculo adecuado. En aquella primera experiencia, ante la dificultad de no poder ‘comprar’ ni poder ‘salir fuera’ a estampar, me aventuré a diseñar y construir uno que pudiera en aquel momento sacarnos del apuro, y así fue, aunque ahora la ‘máquina’ duerme para su mejora y ajuste en el taller donde lo realicé.

podía ser de otra manera, que albergaran un sentimiento de 'poder', que se vieran capaces de acometer la tarea propuesta, y ese era el primer objetivo de quien propone, distribuir capacidades, proyectar poder, vencer resistencias de los mandatos que nuestra cultura impone a esta franja de edad tan vapuleada últimamente; así mismo, sin entrar en profundidades de cuestiones de género, éstas se han tenido en cuenta desde el principio.

Por otro lado hay '*personalidades y personalidades*', con se quiere expresar que si bien era preciso 'promocionar' capacidades sin entrar en paternalismos para con los 'postulantes', también se precisaba de cierta 'vigilancia' para con los 'iniciados', al objeto de que no supusieran un elemento frustrante para los que venían a cumplir con el rito de paso hacia el arte, donde algunos podían creer que era un territorio que les pertenecía -una propiedad⁹⁶ privada- y consecuentemente podrían resistirse a que 'los otros' entraran a acampar.

VI-13.1.1 Participantes

Han sido más de una treintena de participantes, todos mayores de 60 años, como era lógico dadas las características del centro, la totalidad de ellos no habían tenido experiencia alguna en hueco grabado ni en grabado matérico, si bien algunos habían trabajado el linóleo, como ya se ha señalado anteriormente, motivo por lo que en un principio nos inclinamos y se proyectó realizar el trabajo con madera, algo que se nos desaconsejó, por parte de nuestro director de tesis Alfonso Sánchez por diferentes motivos, de manera que se recondujo la experiencia de grabado en relieve con linóleo.

Entre esta treintena de participantes, no todos han querido exponer ni exponerse, de manera que a continuación relaciono junto a su fotografía los treinta y uno artistas que han participado en el rito de paso hacia el arte del grabado y han querido hacerlo notar así.

⁹⁶ Un tema tan antiguo como el Imperio Romano, si no recuerdo mal algo parecido a lo que ocurría con los libertos en la antigua Roma, donde los esclavos que alcanzaban la libertad, llamados libertos, hacían lo 'imposible' para que otros esclavos no la consiguieran.



Maruja Godínez



Manuela Joaquín
Morales



Francisco Bas
Cárceles



M^a. Ángeles
Harillo Pérez



Filomena Mota



Pilar Gandulla
Serna



Ana M^a. Crespo
López



Ricardo Martínez
Ruíz



Ana Hernández
Sánchez



Lorenzo Luque
Moreno



M^a. Teresa
Bustios Dulanto



Alicia López
Gatti



M^a. Dolores
González Barceló



Cristóbal Jiménez
Muñoz



Marcelina García
Salvador



Antonio Vicente
Herrero



Santiago Pizarroso
López



Juan José Blasco
García



Antonia
González Barceló



Gregoria Miján
Saelices



Pedro Llorca
Candela



Consuelo Miró
Vidal



Mónica Ytoiz
Mora



Carmen Martín
Gómez



Trinidad Iglesias
Solans



Bienvenida Soler
Gómez



Inmaculada
Rossi Tortosa



Vicente Ripoll
Díaz



Rosendo
Cardenete
Sánchez



Feliciano Herranz
Server



Celedonia Díaz
Alonso

VI-13.1.2 Auto-presentación

Al inicio de la experiencia se les pidió que escribieran una especie de presentación sobre ellas y ellos mismos, a modo de currículum, eran varios los objetivos que se pretendían, entre otros, ponerse en disposición de conectar con sus emociones y sentimientos, con sus historias de vida, llena de acontecimientos, no obstante el resultado ha sido el que a continuación se puede leer, de la gran mayoría de los que aparecen en la relación anterior. Se ha transcrito textualmente según su propia redacción:

El 15 de octubre empezarán las clases haciendo meditación. Lo pasamos muy bien. Se empezó con un tema muy entretenido y bonito.

Unas personas que su tribu se llaman los kooris. Que no existe ni el pasado ni el futuro, ellos creen que las serpientes son las huellas que dejan al moverse, van detrás de ella pues creen que van al agua.

Las abejas les dan la miel para que coman.

Los descubrieron hace 500 años, hacen unos dibujos preciosos, son verdaderos artistas.

Trinidad Iglesias.

Pilar Gandulla. Edad- 71 años.

Ya hace doce años que entré en este querido centro y jamás pensé lo dichosa que iba a estar en él, me acogieron mis compañeras con un cariño tan grande, que fui feliz desde el primer momento. Al poco tiempo de estar me propusieron que impartiera clases de corte y confección y lo hice durante dos años y mis alumnas, estaban muy felices conmigo, hasta tal punto que aun me buscan en casa, pero como todo en la vida tiene su principio y fin. Aprender, infinidad de cosas, como pintar tela hasta mantones de Manila, que eran una gracia, estaño, pintar escayola, esmalte en frío, macramé, Pathwork, papiroflexia, estampación, cerámica, masa de papel que fueron los famosos cerdos, la masa de sal, el vaciado, abanicos decorados, y otras cosas. En su día también hicimos el belén que yo colaboré con uno de los animales también hicimos las caras del Salón de actos. Bueno, como ves, soy tan mayor que he hecho de todo un poco, mi casa parece un museo y para postres, voy a enseñarme a pintar 'óleo' ¡como dice el refrán a la vejez Viruela! No quiero olvidarme de los famosos huevos. También he aprendido en su día ejercicios de yoga que me ayudaban a relajarme, ahora sigo con mi 'tahichí', que me encanta, y la gimnasia de mantenimiento que me sirve para mantenerme ágil y relajada, estoy muy feliz con mis compañeras y las profesoras todos en general sois estupendos no quiero dejar de mencionar a nuestro querido Francisco que fue para mí como mi hijo. Siempre serio y cabal, en todo.

Ana María Crespo, 62 años. Nací un 7 de marzo del mil novecientos cincuenta en Murcia. Con ocho años nos trasladamos a Orihuela y con dieciséis a Alicante.

Trabajos desempeñados.

Dependiente en un supermercado, en la playa de S. Juan.

Una juguetería. Retocadora en un estudio fotográfico, cajera y dependiente en Tejidos Barceló. Me casé tuve dos hijas. Seguí estudiando. Hice Belleza y Peluquería. Monté un gabinete en casa y trabajé. Por motivos de la vida, mi marido se quedó en paro. Montamos

una mercería las cosas no funcionaron bien. Me separé quité la tienda, todo era pagar y pagar. Como teníamos que comer y vivir, mis hijos y yo, me hice cargo de un tío mío, hermano de mi padre, que estaba enfermo con principio de Alzheimer, me lo traje de Málaga a vivir a mi casa. Después a los cuatro años, me casé de segundas. Fue un hombre, bueno, educado y cariñoso. Mis hijas le siguen recordando, sobre todo la menor, porque fue más padre que su propio padre para ellas. Dos años después, mi madre que era mayor que mi tío quiso también estar con nosotros, y se vino a vivir a casa. En resumir, me traje a mi tío en el noventa y dos. Fueron once años los que dediqué en cuerpo y alma al cuidado de mis familiares, dos con Alzheimer y uno con cáncer de colon.

Mi marido fue el último, en el dos mil tres.

Mis hijas, la mayor vive en Valencia, se casó, tiene un hijo de ocho años y trabaja en una agencia de viajes.

La pequeña está en Barcelona y trabaja en un hospital.

Aficiones: me gusta cocinar, viajar, bailar y estar con gente, eso me hace sentirme bien.

Un beso para todos mis compañeros y profesores monitores,

Con cariño y respeto.

Antonio Vicente Herrero. Pertenezco a este centro de mayores desde el año 2007 y durante estos cinco años he asistido a los cursos de Arte en tus manos.

He modelado en barro, pasta de papel, he tallado escayola, la he pintado, grabado con buril en distintos materiales, he dibujado, pintado caretas de cartón después de modelarlas, papiroflexia, y durante todos estos años he aprendido técnicas que desconocía, las he practicado, he disfrutado mientras las realizaba, me he sentido bien y creo que es muy estimulante seguir con estas actividades todo el tiempo que estemos gozando de buena salud.

Nombre: Bienvenida Soler Gómez,. Natural de Albarán (Murcia), Edad: 63 años., casada. Tengo 2 hijos: Miguel (Derecho), Alerto (Veterinario). En los meses de verano, siendo niño-joven, ayudaba a mis padres en el trabajo de la huerta propio de esta época. Exportaba a diversas ciudades frutas como : peras , albaricoques, melocotones, paraguayos etc. Profesión: Soy maestra, todavía ejerzo, pero sólo unas horas, pues tengo la jubilación parcial y gracias a ello puedo permitirme el lujo de venir a hacer las actividades a este centro con todos vosotros.

Estudié en la provincia de Murcia y aquí en Alicante, donde trabajaba y estudiaba para sacarme la carrera de Maestra.

Ejerciendo mi carrera, he realizado diversos cursos afines a ella, música, gimnasia, pedagogía, orientación, ordenador (Programa Excell), pizarra digital, talleres de manualidades de navidad etc.

Ahora los fines de semana y vacaciones disfruto el tiempo libre en la casa de campo con mis plantas, gallinas, y diversos productos que plantamos en las distintas estaciones y también disfruto con la visita que hacemos a mis tierras murcianas.

Olvidé, la música siempre me ha gustado, en mis años de estudiante actué en varias zarzuelas, en el coro del colegio y en el coro parroquial.

Carmen Martínez Gómez, 20/11/1932.

Tengo 79 años, nací en Madrid, mis padres me educaron con cariño y dándome todo su amor.

Estudí el Bachiller de aquellos tiempos. Hice oposición a Telefónica y hasta que me casé trabajé en telefónica. Fui feliz. Me casé con un marido estupendo. Tuve un hijo. También fui feliz hasta que el Jesús se llevó a mi marido, se terminó la felicidad. Me hablaron de este centro y en que hora tan buena por lo menos tengo compañeras estupendas y paso un rato muy bueno.

Me gustan mucho las labores, cocinar, lo que había antes, pero bueno es lo que hay. Ahora estoy más tranquila. Gracias.

Consuelo Miró-82 años.

Cosas que sé hacer, pues muchas con los años que tengo he tenido tiempo de hacer de todo he sido profesora de corte y confección (es mi oficio) pero he trabajado de muchas cosas.

Cocinera en un restaurante, carnicera en el mercado, en el mostrador de una panadería, atendiendo a una señora enferma, en fin muchas cosas. En los últimos años he colaborado en dos o tres exposiciones de PIO XII, haciendo muchas cosas como pavo de papel o una guitarra o un cerdito y más cosas todas muy bonitas.

Elena García Sánchez, 68 años, nací el 29-1-44, en Molinicos-Albacete. Tengo 68 años y mi estado es viuda. Mi vida ha sido normal, tuve una niñez junta con mis 5 hermanos y mis padres muy unidos, fui al colegio como entonces se usaba. Después me preparé e hice ingreso y primero de bachiller, pero no me gustaban mucho los libros y lo dejé. Luego me pusieron mis padres en un colegio de monjas para que aprendiera algo de valores y comportamiento. Así fue mi juventud ayudando a la familia ya que éramos 6 hijos, un abuelete y los papás y la faena era mucha. No pude hacer nada raro, solo en mis ratos libres como mi afición era muy grande a la guja y primores me dedicaba en el tiempo de ocio para hacer mis bordados a mano e incluso bolillos y demás. A los 24 años me casé y

tuve 1 hija y 1 hijo. Que para mi fueron los años más felices de mi vida . Tanto es así que sería lo único que en mi vida volvería a repetir (si pudiese). Ya después empezaron las enfermedades en la pareja y doy gracias que tomé la decisión de salir del pueblo y venirnos aquí y así pudieron darme algunas soluciones. Ahora me encuentro mucho mejor. Llevo 3 o 4 años viniendo a este centro que también me ha ayudado mucho, encontrar a compañeras y los profes que son de lo más majas y lo he pasado muy bien. He hecho el arte en tus manos todos estos años muy divertidos y entretenidos aprendiendo muchas cosas. También mantenimiento físico que para mis problemas de huesos me van extraordinariamente. Haciendo amigos también se pasa muy bien. Y para finalizar canto terapia que esto me anima y divierte tanto que se pasa la hora volando y con todo esto recuerdo mis mejores años porque siempre he sido bastante divertida y he tenido un genio muy alegre. Ahora ya no soy ni mi sombra. Se me ha olvidado mencionar que al mismo llegar aquí busqué trabajo y encontré rápido, un taller de costura de arreglos y a medida y me puse manos a la obra me dieron de alta y allí me jubilé estuve varios.

Filomena Mota López de 63 años de edad. Nacida en Pinarejo provincia de Cuenca.

Con 12 años trabajé en una sastrería hasta los 16 años. A continuación entré a trabajar en una fábrica textil de Alicante, en la que estuve hasta casarme y continué hasta tener mi primer hijo.

También estuve en una academia, de corte y confección por lo que me dediqué a coser de modista hasta que a los 40 años decidí matricularme en el centro de adultos Alberto Barrios, para hacer el graduado Escolar, donde estuve 2 años. Durante un periodo me dediqué a colaborar en i parroquia en Caritas.

Actualmente estoy muy contenta de pertenecer a este Centro por las actividades que realizo.

Francisco Bas Cóscoles 72 años, de Orihuela, casado 3 hijas y 6 nietos, estudios básicos y nocturnos. Experiencia laboral, hostelería y bares 57 años.

Me llamo Gregoria aunque todos me llaman Grego. Tengo 78 años nací en Madrid en el 1934. Mi infancia la recuerdo muy feliz desde pequeña me gustó la música y cantar a los 7 años cantaba con el coro de la iglesia de Santa María que era mi parroquia, y de mayor formaba parte de los Auroros de Navarra, cosa que recuerdo con mucho cariño.

También me gusta mucho la pintura.

Tengo bastantes cuadros pintados por mí y de hecho sigo pintando cuando tengo tiempo, y estas son entre otras mis aficiones preferidas que seguiré practicando hasta que Dios quiera.

Inmaculada Rossi Tortosa. En 1990 Graduado escolar, 3º, 4º de la E.S.O. Formación complementaria. Hice un curso de nutrición. Formación laboral.

Acomodadora del cine Chapí , 22/12/1962. Estuve de taquillera durante 8 años, en el Chapí y el Cine calderón de la Barca, y tuve buen trato cara a público. Estuve en el año 2012 haciendo un curso de trabajos manuales, grado en linóleo. Transferencia.

Me llamo Juan José Blasco soy casado padre de tres hijos jubilado. Vengo al centro para aprender algo con la clase de arte en tus manos, los trabajos de taller de manualidades lo que peor y menos sé hacer es el dibujo artístico sin embargo el dibujo lineal se me da bastante bien. Espero aprender un poco de cada cosa que hagamos en el aula taller del arte en tus manos mi oficio es de soldador, aunque después de muchos años no lo práctico por motivos de salud.

Lorenzo Luque, 84 años. Nacido el 21 de mayo del 1928 un pueblo de la provincia de Córdoba Villa del Rio cuna de algunos artista pictóricos como Pedro Bueno. Bal Moyano y un poeta llamado Calleja y el gran conocido locutor deportivo Matías Prat. Mi infancia trascurrió entre luces y sombras como eran años difíciles por la guerra había que emplea en lo que fuese aprendí de carpintero y otros oficios tales como cordelero. Después vino a los 16 años el telégrafo permaneciendo hasta la jubilación años de servicio 46—y llevo 21 jubilado en la actualidad, dentro del cuerpo he opositado varias veces hasta alcanzar el grado de telegrafista fuera del cuerpo he practicado la fotografía como profesional estudio. También taxidermista y esteticién con diploma este oficio solo diploma porque en ese tiempo no se usaba con frecuencia las mujeres la belleza corporal y facial. También aficionado al bricolaje me montado maquetas de trenes. Varias. Alicante 19 de octubre 2012.

Manuela Joaquín llevo 5 años en este centro, estoy muy contenta de haber asistido a todas las actividades.

El primer año lo realicé con Francisco yel segundo año fue con, el tercero con Maribel, el cuarto con Jóse y este año con

Todos han sido encantadores y se han portado muy bien, he aprendido muchas cosas y muy bien. Aprendiendo muchas ----- y especial grabado, todo son maravillosos.

M^a. Dolores González Barceló, 66 años. Nací el día 17 de diciembre de 1946. Fui bautizada en la iglesia de Jesús y María y tomé la comunión en la misma.

A los 14 años trabajé en una peluquería. Después en una mercería ahí estuve 2 años.

Estuve una temporada sin trabajar, hasta que una amiga me dijo que el dueño de una administración estaba buscando una chica. Fui hablar con él y me dio el trabajo y estuve 8 años en la lotería.

Me casé en 1975. Tuve un hijo en el 78, ahora está en Londres y lleva como 13 años viviendo en el Reino Unido.

Estoy casada 37 años y soy muy feliz.

Nombre: M^a. de la Encarnación Godínez Teuler de 82 años. He estudiado magisterio y he ejercido durante más de 33 años en el centro de estudios Juan XXIII, donde me jubilé.

A los 16 años, mientras estudiaba la carrera, hice también mecanografía y taquigrafía. A los 19 años, trabajé en las oficinas de Radio Falange, que gané la plaza entre unas 20 personas que nos presentamos, pero como no me gustaba lo dejé; y me coloqué en el Instituto Nacional de Previsión, donde trabajé hasta que me casé (pues entonces las mujeres casadas no podían trabajar en un centro oficial; a los 21 años, tuve a mi hija, y cuando tenía 6 ó 7 años, empecé a trabajar de interina de maestra, hasta que me coloqué en el colegio que ya nombro al principio de este escrito hasta que me jubilé. Durante este tiempo hice valenciano y también muchos cursillos. En uno de ellos me gané el 1er premio. Estos cursillos se hacían participando casi todos los colegios de Alicante y provincia.

Soy Mayte Bustios, ciudadana del mundo, nací en uno de los valles más hermosos de la tierra, hace más de 81 años, un 7 de agosto de 1931. Pasé una infancia y adolescencia muy felices, hasta que a los 16 años dejé mi valle, para iniciar mi periplo por el vasto y hermoso mundo.

Después de muchas experiencias terminé mis años laborables, colaborando con aldeas infantiles, mensajeros de la Paz, y finalmente en la Generalitat Valenciana como educadora de niños con problemas, sobre todo muy faltos de cariño, privados de sus derechos. Este contacto me impactó profundamente, positivamente, por lo mucho que tenían ellos para dar, negativamente por la impotencia de poder ayudarles realmente.

Y en los últimos años, sigo buscando, buscando respuestas a los muchos interrogantes de la vida.

Mónica Yoiz, 62 años Primero hablaré sobre mí, soy argentino española, divorciada y tengo 2 hijos. Hace 10 años que vivo en España y pasé 1 en Madrid, 4 en Barcelona y 5 en Alicante. Siempre he trabajado en lo mismo, relacionado con el turismo. Trabajé en hotel , en compañías aéreas y agencias de viajes. Me encanta viajar, tengo facilidad para los idiomas, hablo inglés e italiano y portugués (de Brasil), tengo conocimientos básicos de francés y algunas palabrejas de Alemán.

Soy sociable, y en general me adapto bien a los lugares que visito, lo que más me cuesta es la comida ya que en Asia hay muchas cosas raras para comer.

Nunca esperé tener compañía para viajar, puedo ir donde sea sola. Cuando llegué a España pude seguir trabajando en lo mío, gracias a Dios, ya que para mi esto no es trabajo, es un placer, amo lo que hago. Puedo sacrificar muchas cosas personales para poder terminar el trabajo del día satisfactoriamente, soy idiota!

Artísticamente he hecho cerámica, pintura sobre tela. Quise aprender guitarra pero mi falta de oído me lo impidió.

Datos personales. Pedro Llorca Candela, 68 años de edad, nacido en Alicante, en el año 1944. Datos profesionales. Empecé de aprendiz en una farmacia a los 11 años, a los 13 años trabajé en un taller de ebanista a los 14 años hice trabajo de agricultura en los tomates me presento en telégrafos de repartidor de telegramas a los 15 años, paso interino en 1966, más tarde hubo convocatoria para funcionario de la escala de clasificación y reparto, estuve en pagos de giros urgentes durante 30 años, más tarde pasé al negociado de reembolsos durante 3 años, luego estuve en clasificación durante diez años, tras varios años arrastrando una neurosis obsesiva compulsiva sin diagnosticar ni tratar. Que finalmente me la diagnosticaron y me dieron tratamiento en el 1995, tres años de baja, me jubilaron por enfermedad con una minusvalía del 44 %. Aficiones: Jugar a las damas y baraja.

Me llamo Rosa, tengo 70 años y nací y me crié en el barrio de Sta. Cruz de Alicante.

Llevo casada 50 años con mi marido Antonio. Tengo 3 hijos y 4 nietos. Mis tres nietos mayores son chicos y la más pequeña es mi Paulita de 8 años.

De los 70 años que tengo, llevo trabajando 60 años, toda una vida trabajando en casas como empleada de hogar.

Soy una persona muy activa, siempre tengo que estar haciendo cosas. Me levanto a las 5 de la mañana y no paro hasta que me acuesto.

Me gusta hacer muchas cosas, sobre todo, manualidades, coser y no olvidemos la cocina, siempre estoy inventando alguna receta.

Y viendo pasar los días y viendo como mis hijos y mis nietos se hacen mayores.

Rosendo Caudete, 69 años, nacido en Orihuela, Alicante el 4 de febrero de 1948. Salí como mi madre el día 9 de agosto de 1955 dirección de Alicante, cuando llegamos a Alicante alquilamos una habitación en una casa llamada Villa Tita. Y mi madre ya se puso a trabajar, yo también trabajé en una granja de pollos. En el año 1960 conocí a Juana Conesa, mi mujer y nos casamos en 1970 y en 1971 nació María Ángeles y en 1974 nació la segunda María del Carmen, y la tercera Mónica en 1981, y ha sido una parte de mi vida. Y yo me voy, gracias, "hasta luego Lucas..."

Me llamo Toñi y tengo 70 años. El año pasado empecé en las clases de arte, y me gusta mucho y paso un rato muy agradable. Bueno os diré que de pequeña he ido al colegio de Jesús y María, y en las fiestas del cole mis hermanas y yo siempre nos cogían para los bailes regionales y lo pasamos muy bien.

Y ahora os voy a contar porqué tengo tan pocas ganas de hablar de mí Ayer llevé a mi marido al especialista, y paso una cosa muy triste al salir de la consulta en la misma puerta se desmató, y tanto el personal que se acercaron a él y salieron todos los médicos de sus consulta para auxiliarlo y la doctora que lo había atendido, ella misma se encargó de que lo bajaran en la camilla a urgencias. Gracias a Dios ya está en casa.

Os cuento esto porque soy una persona que vivo solo para él, es que lo quiero mucho. Tengo los ánimos muy bajos. Perdonar. En otra ocasión ya contaré más cosas sobre mí, y perdonar si tengo faltas de ortografía, pero hoy tengo el día mal. No iba hacerlo pero al final me he decidido a contar esto para sacar la pena que tengo dentro.

P.D. Eva no sé si esto está bien pero es lo que siento en estos momentos. Os quiero a TODOS.

VII PARTE

LA EXPOSICIÓN:

SUS EMOCIONES,
RITOS DE PASO Y ENSOÑACIONES,

NUESTROS PERCEPTOS Y AFECTOS

INTRODUCCIÓN A LA 7ª PARTE

“Exposición” es un concepto que significa colocar al exterior algo; poner fuera de, exhibir algo que estaba lejos del alcance de las miradas de los otros, que estaba oculto o reservado. Y en el caso que nos ocupa, lo que se sacaba para ser observado por los ‘otros’ era algo que había surgido, gestado y alumbrado, desde un territorio que podríamos denominar íntimo o privado. Se trataba de sacar a la luz, las emociones, los sueños y los ritos de paso que los propios artistas habían experimentado en algún momento de su vida.

El evento significaba compartir con los demás parte de su ‘yo secreto’⁹⁷, en algunos de los casos, algo que si bien habían hecho con los compañeros de clase, en un contexto protegido, no habían rebasado el umbral de la puerta del taller para salir afuera.

Esta exposición, desde nuestro punto de vista, revestía esta doble exhibición de manera explícita, por una parte exponer lo producido que siempre es un ejercicio que reviste cierta incertidumbre ante la inevitable evaluación de los demás, sino porque también se iban a expresar cuestiones que normalmente permanecen en el ámbito privado. Sinceramente teníamos ciertas dudas sobre su resultado en cuanto al entusiasmo en la participación, no tanto por la calidad artística o no de las estampas y matrices que se iban a exponer, sino de los significados de las mismas que se hacían explícitas más allá de un sugerente título, con un relato que expresaba de qué se trataba, y que acompañaría a la obra expuesta. Eran dudas que pronto se disiparon, tanto en los talleres como en la participación en la exposición. Había deseos de aprender, experimentar, expresar y comunicar. La emoción del poder se “apoderó” valga la redundancia de la propuesta creativa y de todos los que participamos en ella, la capacidad artística se desveló en todos nosotros, y a continuación se ilustran parte de su producción.

⁹⁷ Siguiendo a la propuesta de la famosa “ventana de JoHari” sobre el autoconocimiento, el “yo abierto” sería aquello que los demás conocen de mí, el “yo secreto” es lo que yo conozco de mí pero que los demás no lo conocen.

PRODUCCIÓN DE GRABADOS Y
SU EXPOSICIÓN

VII-14.1 DE LOS GRABADOS

Como ya se ha mencionado han sido tres las técnicas empleadas, al igual que las temáticas propuestas, así mismo eran tres grupos diferentes los que participaban, como tres eran los trimestres lectivos. De manera que a cada grupo se le adjudicaba una técnica diferente por trimestre, desde la organización, con la condición de que todos los grupos pasarían por las tres técnicas, el tema lo elegía el propio grupo, por consenso o mayoría, también con la misma condición (que no podían repetir temática). De manera que cada trimestre se encaraba una técnica nueva con una temática diferente de la del trimestre anterior.

Así mismo, en cada trimestre se construía una sola matriz, toda vez que no se podía trabajar en casa, “llevarse tarea para casa”, el trabajo había que realizarlo en el aula.

También se contempló la posibilidad, como ocurrió, de que hubiera ‘postulantes’ que iniciado el programa quisieran entrar a participar, de manera que ‘los nuevos’ podrían entrar a participar de la experiencia siempre al inicio de cualquiera de los trimestres, el objetivo era doble, por una parte que aquél que ‘llegara rezagado’, no interrumpiera la dinámica del grupo, y por otro que pudiera conectar desde ‘un primer momento’ con cualquiera de las técnicas que se presentaban tal y como se habían programado.

Las ilustraciones que siguen, muestran parte de la producción que han realizado.

Ilustración 139. Estampa de grabado en hueco. Temática: Sueños



Artista: **Francisco Bas** Título: **Fantasía**
Edad del Artista: **72 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **30x21,5 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 140 . Matriz. Temática: Sueños



Artista: **Francisco Bas** Título: **Fantasía**
Edad del Artista: **72 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **21,5x14,5 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 141. Estampa de grabado en relieve. **Temática: Sueños**



Artista: **Mónica Ytoiz** Título: **s/t.**
Edad del Artista: **62 años** Técnica: **Xilografía sobre linóleo**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas: **26x27,5 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 142. Boceto. Temática: Sueños



Artista: **Mónica Ytoiz** Título: **Boceto para la plancha de linóleo**
Edad del Artista: **62 años** Técnica: **Dibujo a lápiz**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **No procede** Medidas: **14,5x17,5 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 143. Estampa de grabado en hueco. Estampa. Temática: Sueños



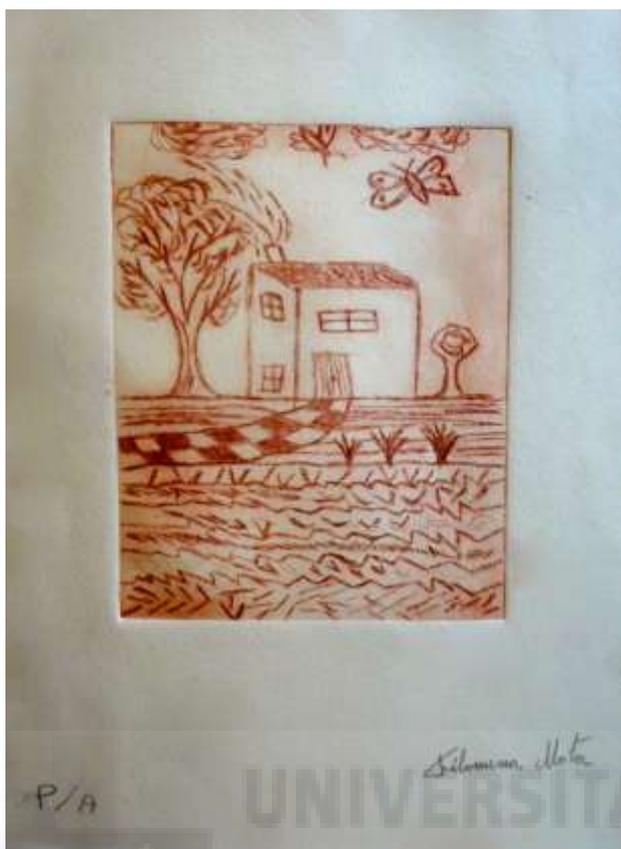
Artista: **Pedro Llorca** Título: **Un viaje en barco**
Edad del Artista: **68 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **29x21 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 144. Matriz. Temática: Sueños



Artista: **Pedro Llorca** Título: **Un viaje en barco**
Edad del Artista: **68 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **20,5x14,5 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 145. Estampa de grabado en hueco.. **Temática: Sueños**



Artista: **Filomena Mota** Título: **La casa de mis sueños**
Edad del Artista: **63 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **24x31,5 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 146. Matriz. Temática: Sueños



Artista: **Filomena Mota** Título: **La casa de mis sueños**
Edad del Artista: **63 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **14,5x18 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 147. Estampa de grabado en hueco. Temática: Sueños



Artista: **Lorenzo Luque** Título: **El sueño de mi casa**
Edad del Artista: **84 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **29,5x23,5 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 148. Matriz. Temática: Sueños



Artista: **Lorenzo Luque** Título: **El Sueño de mi casa**
Edad del Artista: **84 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **21x14,5 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 149. Estampa de grabado en hueco.. **Temática: Sueños**



Artista: **Pilar Gandulla** Título: **Sueño hecho realidad**
Edad del Artista: **71 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **22x30,5 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**
Ilustración 150. Matriz. Temática: Sueños



Artista: **Pilar Gandulla** Título: **Sueño hecho realidad**
Edad del Artista: **71 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **15,5x20,5 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 151. Estampa de grabado en hueco. **Temática:** Sueños



Artista: **Bievenida Soler** Título: **Sueños de Juventud**
Edad del Artista: **63 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **29x5x21 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 152 Ilustración 153. Matriz. Temática: Sueños



Artista: **Bievenida Soler** Título: **Sueños de Juventud**
Edad del Artista: **63 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **20,5x15 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 154. Estampa de grabado en hueco. **Serie Sueños.**

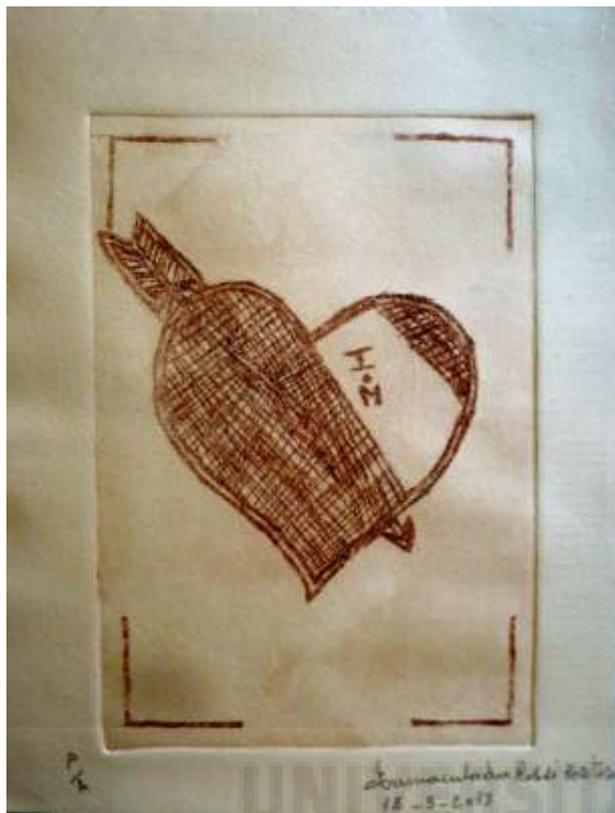


Artista: **Consuelo Miró** Título: **Escapando de la pesadilla**
Edad del Artista: **82 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **21x30 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**
Ilustración 155. Matriz. Temática: Sueños



Artista: **Consuelo Miró** Título: **Escapando de la pesadilla**
Edad del Artista: **82 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **14,5x21 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 156. Estampa de grabado en hueco. **Temática: Emociones**



Artista: **Inmaculada Rossi** Título: **El Amor**

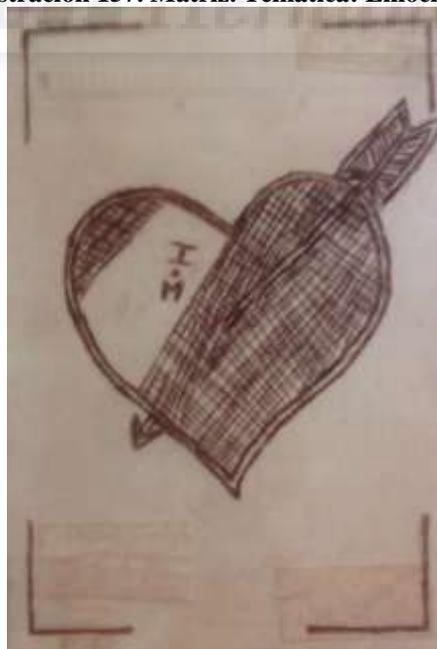
Edad del Artista: **71 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**

Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel:

Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

21x28 cm

Ilustración 157. Matriz. Temática: Emociones



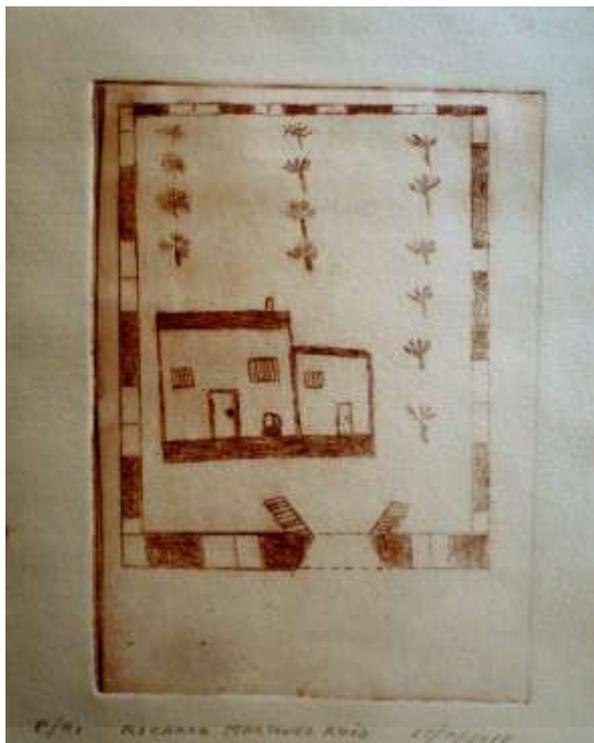
Artista: **Inmaculada Rossi** Título: **El Amor**

Edad del Artista: **71 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**

Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **21,5x15 cm**

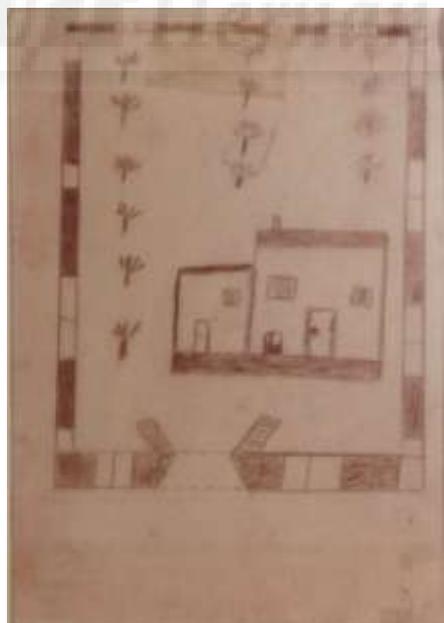
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 158. Estampa de grabado en hueco. **Temática: Emociones**



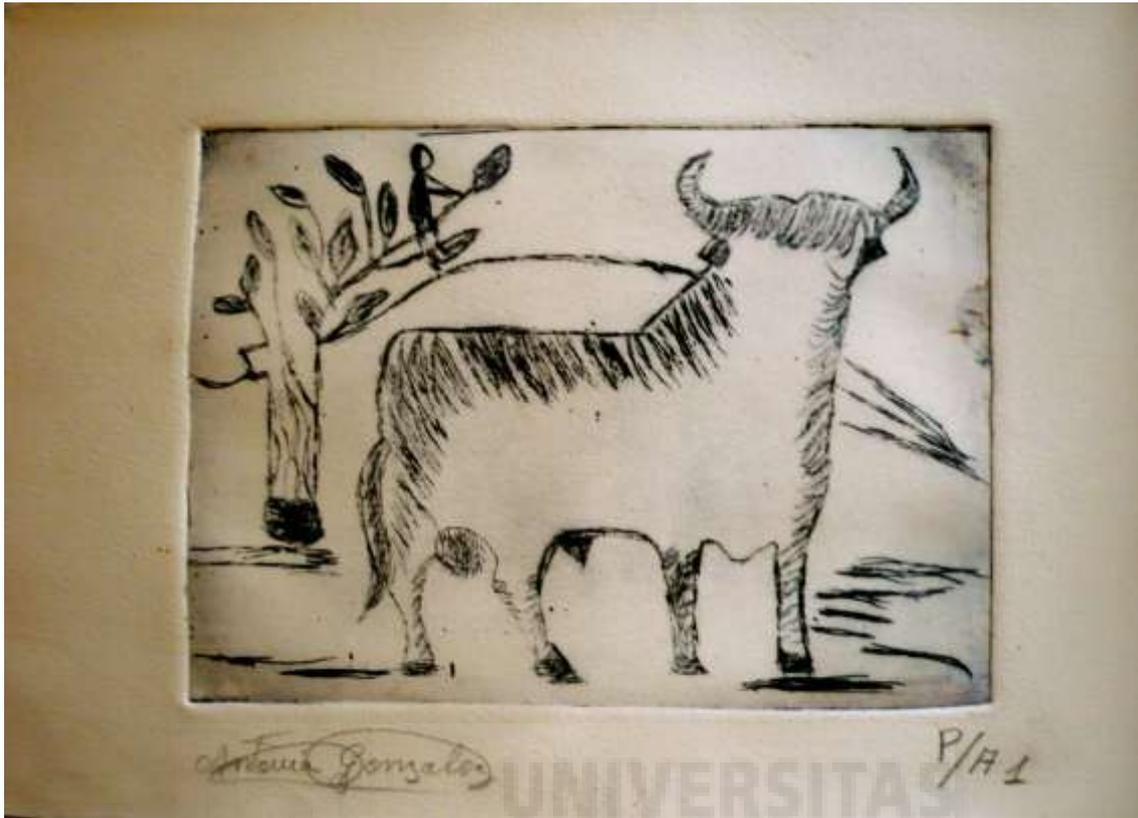
Artista: **Ricardo Martínez** Título: **Paz Natural**
Edad del Artista: **66 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **21x26 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 159. Matriz. **Temática: Emociones**



Artista: **Pedro Llorca** Título: **Paz Natural**
Edad del Artista: **66 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **21,5x15 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 160. Estampa de grabado en hueco. **Temática: Sueños**



Artista: **Toñi González** Título: **El Toro**
Edad del Artista: **70 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **30x22 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 161. Matriz. **Temática: Sueños**



Artista: **Toñi González** Título: **El Toro**
Edad del Artista: **70 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **20,5x15 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 162. Estampa de grabado en hueco. **Temática: Emociones**



Artista: **Antonio Vicente Herrero** Título: **Naturaleza viva**
Edad del Artista: **72 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **21x28 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 163. Matriz. Temática: Emociones



Artista: **Antonio Vicente Herrero** Título: **Naturaleza viva**
Edad del Artista: **72 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **21,5x15 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 164. Estampa de grabado en relieve. **Temática: Emociones**



Artista: **Maruja Godínez** Título: **La alegría de viajar**
Edad del Artista: **82 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **28x25,5 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 165. Matriz. Temática: Emociones



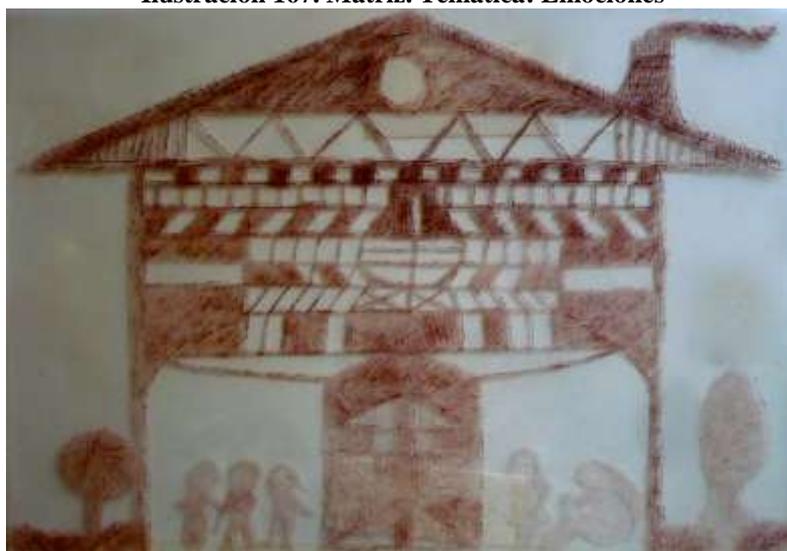
Artista: **Maruja Godínez** Título: **La alegría de viajar**
Edad del Artista: **82 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **20,5x15 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 166. Estampa de grabado en hueco. **Temática: Emociones**



Artista: **Juan José Blasco** Título: **Con mi familia en armonía**
Edad del Artista: **69 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **30x21,5 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 167. Matriz. Temática: Emociones



Artista: **Juan José Blasco** Título: **Con mi familia en armonía**
Edad del Artista: **69 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **21x15 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 168. Estampa de grabado en hueco. **Temática: Emociones**



Artista: **Rosendo Caudete** Título: **Vida Tranquila**
Edad del Artista: **69 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **30x21,5 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 169. Matriz. **Temática: Emociones**



Artista: **Rosendo Caudete** Título: **Vida Tranquila**
Edad del Artista: **69 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **15x21 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 170. Estampa de grabado en hueco. **Temática: Emociones**



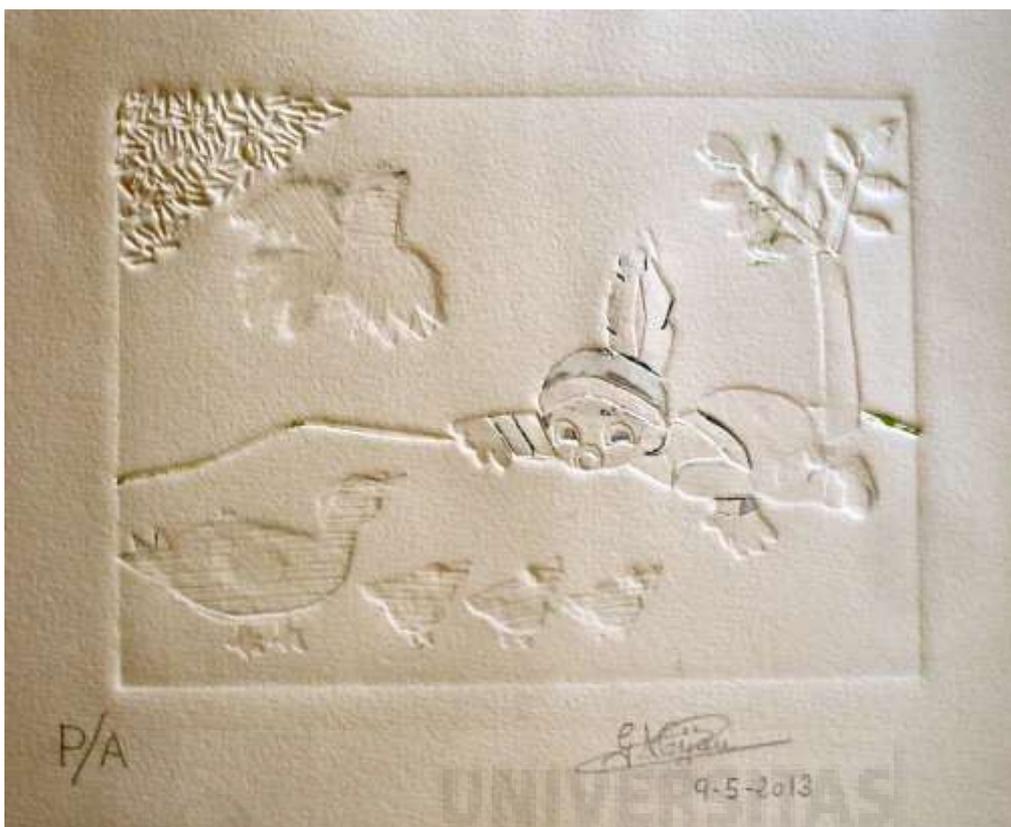
Artista: **Vicente Ripoll** Título: **Alegría de Juventud**
Edad del Artista: **73 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **21x29,5 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 171. Matriz. Temática: Emociones



Artista: **Vicente Ripoll** Título: **Alegría de Juventud**
Edad del Artista: **73 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **15x21 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 172. Estampa de gofrado. Temática: Emociones



Artista: **Gregoria Miján** Título: **Ternura**
Edad del Artista: **78 años** Técnica: **Gofrado**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **30,5x22 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 173. Matriz. Temática: Emociones



Artista: **Gregoria Miján** Título: **Ternura**
Edad del Artista: **78 años** Técnica: **Aditiva – matérico**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Madera-cartón** Medidas: **21x15,5 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 174. Estampa de gofrado. Temática: Sueños



Artista: **Vicente Ripoll** Título: **Añoranzas**
Edad del Artista: **73 años** Técnica: **Gofrado – aditivo**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **30x21 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. “Virgen del Remedio” de Alicante**

Ilustración 175. Matriz. Temática: Sueños



Artista: **Vicente Ripoll** Título: **Añoranzas**
Edad del Artista: **73 años** Técnica: **Aditivo**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Cartón** Medidas: **21x14,5 cm**
Lugar de realización: **CEAM “PIO XII” de Alicante**

Ilustración 176. Estampa de grabado en hueco. **Temática: Sueños**



Artista: **Trinidad Iglesias** Título: **Más alta**
Edad del Artista: **65 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **30x25 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 177. Matriz. **Temática: Sueños**



Artista: **Trinidad Iglesias** Título: **Más alta**
Edad del Artista: **65 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **17,5x12 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 178. Estampa de grabado en hueco. **Temática: Sueños**



Artista: **Carmen Martínez** Título: **En libertad**
Edad del Artista: **79 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **29x22,5 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 179. Matriz. Temática: Sueños



Artista: **Carmen Martínez** Título: **En libertad**
Edad del Artista: **79 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **15x21 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 180. Estampa de grabado en hueco. **Temática: Sueños**



Artista: **M^a. Ángeles Harillo** Título: **Sueño liberado**
Edad del Artista: **76 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **21x30 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 181. Matriz. Temática: Sueños



Artista: **Pedro Llorca** Título: **Sueño liberado**
Edad del Artista: **76 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/12** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **14,5x21 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 182. Estampa de grabado en hueco. **Temática:** Sueños



Artista: **M^a. Dolores González** Título: **Miedo a volar**
Edad del Artista: **68 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **22x31 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 183. Matriz. **Temática:** Sueños



Artista: **M^a. Dolores González** Título: **Miedo a volar**
Edad del Artista: **68 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **14x21cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 184. Estampa de grabado en hueco. **Temática: Emociones**



Artista: **Ana Hernández** Título: **Alegría de la naturaleza**
Edad del Artista: **63 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **28x21,5 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 185. Matriz. Temática: Emociones



Artista: **Ana Hernández** Título: **Alegría de la naturaleza**
Edad del Artista: **63 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **15x21,5 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

Ilustración 186. Estampa de grabado en hueco. **Temática: Emociones**



Artista: **Ana Mª. Crespo** Título: **Vista Alegre**
Edad del Artista: **63 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2013** Tipo de papel: **Super-Alfa** Medidas del papel: **28x21,5 cm**
Taller de estampación: **I.E.S. "Virgen del Remedio" de Alicante**

Ilustración 187. Matriz. Temática: Emociones



Artista: **Ana Mª. Crespo** Título: **Vista Alegre**
Edad del Artista: **63 años** Técnica: **Punta Seca sobre Arraglás**
Año de realización: **2012/13** Tipo de plancha: **Arraglás** Medidas: **15x21,5 cm**
Lugar de realización: **CEAM "PIO XII" de Alicante**

VII-14.2 DE LA EXPOSICIÓN

Hay que decir de la materialización de exposición que, en un principio iba a ocupar un lugar discreto en el CEAM PIO XII, finalmente ocupó un lugar prominente, para acabar siendo una exposición permanente, sustituyendo de manera definitiva la decoración de cuadros que el centro tenía. Este virtual recorrido itinerante obedece a 'superior criterio' por un lado y -desde nuestro punto de vista- a la cualidad de provocación de afectos y de pertenencia al grupo que tiene una experiencia de este tipo. A continuación se presentan las fotografías de las citadas obras, que han quedado expuestas y ya forman parte del paisaje del centro de prevención al que pertenecen los propios artistas participantes.

Se pretendió que la presentación de la obra gráfica en la exposición, tuviese un carácter puramente artístico, aún así tiene una lectura-dimensión didáctica ya que se exponen junto a la estampa, su matriz y relato de la obra.

Así pues, se presentaron en paneles como los que se observan en la fotografía que corresponde a la ilustración 188, aquellas obras que no iban a quedar de manera permanente en el centro, ocupando la parte de atrás de las mamparas de las aulas que ocupan todo el pasillo central del citado CEAM PIO XII, del que hay que señalar que es el centro más importante de la Comunidad Valenciana de estas características, en cuanto a afluencia al mismo de personas (1.322 personas al día según estudio realizado al efecto) y consecuentemente en cuanto al número de horas taller adjudicadas por la Generalitat Valenciana, toda vez que implementa una metodología de intervención preventiva fundamentada en la gestión emocional adecuada, metodología que yo mismo construí en su día como responsable del departamento de Trabajo Social, bajo la dirección de su actual directora Dña. M^a. Victoria de la Muela Mialdea, a la que desde aquí quiero agradecer su inestimable apoyo y colaboración.

El evento de la exposición se enmarcó dentro de la semana cultural del citado CEAM PIO XII, el día 18 de mayo de 2013 acudió a la inauguración de la citada

semana cultural y de 'nuestra' exposición la propia Consellera de Bienestar Social junto con el delegado provincial de Alicante. Un día especialmente emotivo para los participantes. Coincidió que yo mismo estaba recibiendo un curso que se celebraba en el "Taller de Grabado Eusebio Sempere" del Instituto Joan Gil Albert, dirigido por mi director de tesis D. Alfonso Julián Sánchez Luna, que junto con el resto de compañeros que participaban en el curso, acudieron al evento el tiempo suficiente para aprovechar la salida como parte de la didáctica del taller que se estaba celebrando en el citado Instituto Joan Gil Albert de Alicante.

La fotografía de abajo corresponde, de izda. a dcha.. a los grabados de las ilustraciones 158/159 de D. Ricardo Martínez; 166/167 de D. Juan José Blasco y 141/142 de D^a. Mónica Ytoiz. Arriba de cada uno de los paneles se nombraba la temática de la que trataba la obra, es decir, "Emociones", "Ritos de Paso" o "Sueños"; debajo de la cual se exponía la presentación que el propio artista hacía de sí mismo encabezada por una fotografía tamaño carnet. Le seguía el boceto de la matriz, la matriz misma y finalmente, abajo, la estampa del grabado.

Ilustración 188



Dichos paneles están contruidos con una base de cartón prensado de unos 3mm. de espesor, del mismo tipo que la “tapa dura” para encuadernaciones, forrados en las $\frac{3}{4}$ partes de cartulina color beige sobre la que se pegaban tanto el título de la temática, la presentación el boceto y la matriz. La parte de abajo $\frac{1}{4}$ parte se forró con una cartulina de color celeste, sobre la cual se colocó con cinta adhesiva removible la estampa.

Ilustración 189



Esta es una fotografía panorámica del pasillo del centro y entrada a las aulas polivalentes (a la derecha de la imagen), la parte de arriba de las mamparas la ocupó, en su parte exterior, las tapas de las que denominamos al inicio del programa “caja-estuche de artista”, que ellos y ellas mismas construyeron con el objetivo de que les sirviera para ir guardando ahí materiales y la producción que fuesen realizando durante el trimestre. Cada trimestre realizaban una diferente, porque cada trimestre, como ya se ha señalado, se acometía una técnica diferente de grabado (aditivo para gofrado, en arraglás para hueco

grabado y en linóleo para grabado en relieve –en sustitución de la xilografía sobre madera)-.

Como se puede observar, los paneles de los grabados se expusieron por la parte de atrás de las citadas mamparas. Su ubicación tuvo una doble intención, por una parte ‘ocupar’ el territorio más transitado del centro, y por otra ‘proteger’ de posibles miradas ‘manuales’ de los visitantes y público en general, a la obra de la que tan orgullosos se sentían los artistas.

VII-14.2.1 EXPOSICIÓN PERMANENTE: CEAM PIO – XII de Alicante, C/30 de marzo 68 de Alicante, perteneciente a la Generalitat Valenciana. 3 plantas. <http://ceampioxii.glogspot.com.es/> .Tiene una afluencia de más de 1000 personas diarias.

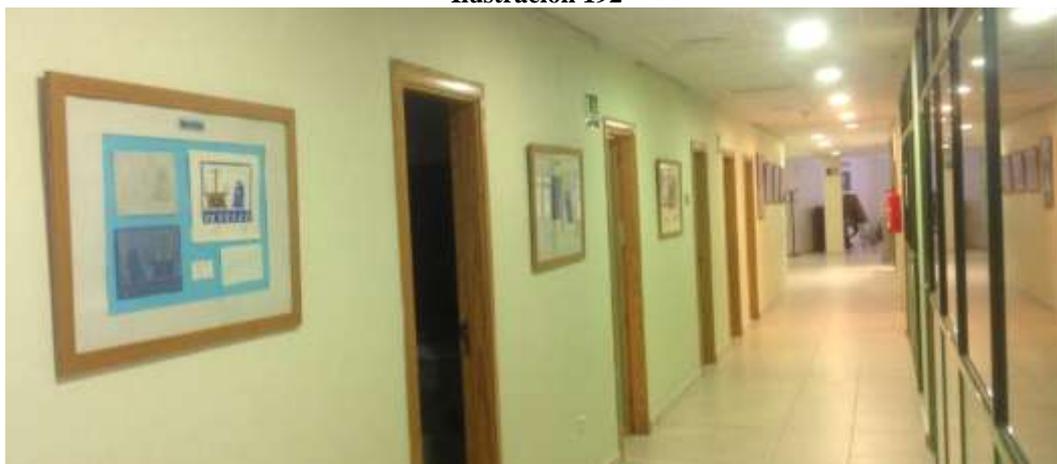


Ilustración 190 Entrada principal



Ilustración 191 Inicio de la exposición permanente

Ilustración 192



Pasillo central, aulas polivalentes a la derecha de la imagen, a la izquierda exposición de grabados, enmarcados y protegidos con cristal.

Ilustración 193



Frente la escalera de acceso al primer piso. Según la ilustración de abajo, 194, mirando a la derecha y levantando la mirada al 2º piso.

Ilustración 194



Punto de acceso salida de emergencia a la espalda de la imagen, a la izquierda acceso al primer piso, al fondo, acceso al salón de actos y cafetería.

Ilustración 195



Pasillo de acceso al salón de actos izquierda y cafetería al fondo.

Ilustración 196



Entrada a la cafetería, a la izquierda de la imagen, "cibercafé", con 4 puestos con conexión a internet.

Ilustración 197



Frente a la barra de la cafetería

Ilustración 198



Cafetería

Ilustración 199



Primer plano, parte superior de la Ilustración nº 193
Collage de matrices 15x20 cm aprox. En linóleo, arraglás y matérico. Autores sin especificar

Ilustración 200



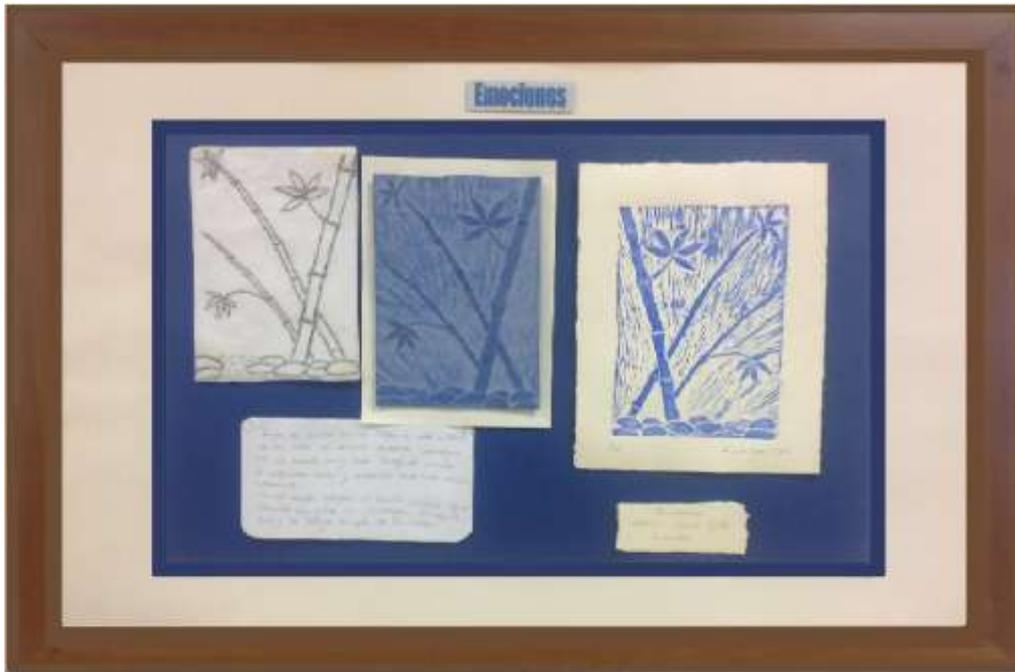
Título: **“Del campo a la oficina”** Temática: **Ritos de Paso** Fecha: **s/f**
Autor: **Ricardo Martínez** Edad: **66 años** Técnica: **Grabado en relieve**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 30x20,5cm** Tipo de plancha y medidas **Linóleo 20x15,5cm**

Ilustración 201



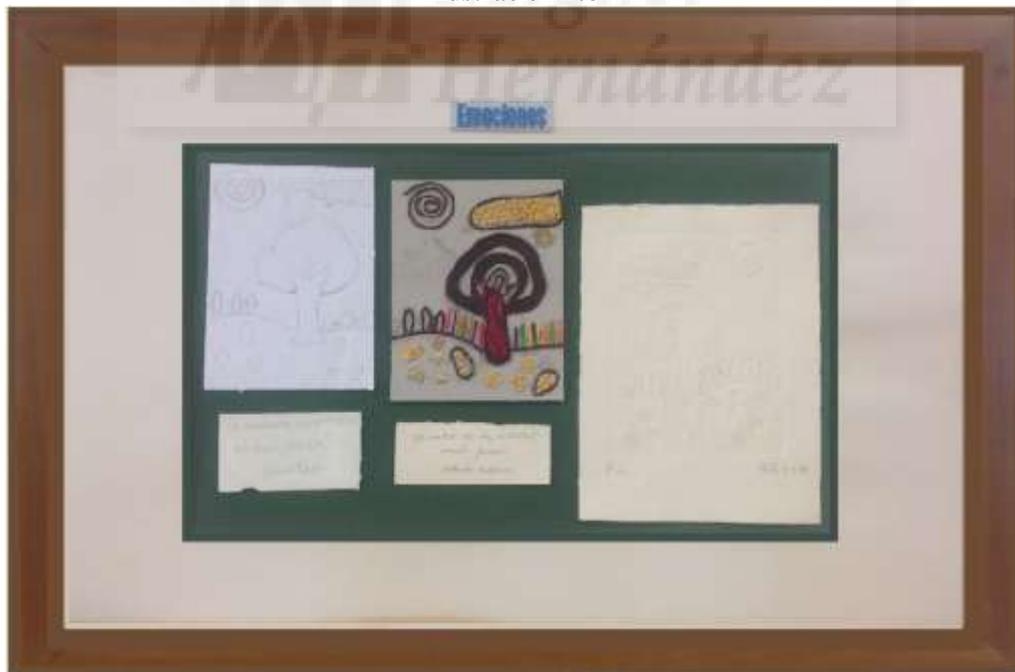
Título: **“La Comunción”** Temática: **Ritos de Paso** Fecha: **s/f**
Autora: **Gregoria Miján** Edad: **78 años** Técnica: **Grabado en relieve**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 32x22cm** Tipo de plancha y medidas **Linóleo 15x21cm**

Ilustración 202



Título: **"Armonía"** Temática: **Emociones** Fecha: **s/f**
Autora: **Alicia López Gatti** Edad: **66 años** Técnica: **Grabado en relieve**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 15x21,5cm** Tipo de plancha y medidas **Linóleo 28x22cm**

Ilustración 203



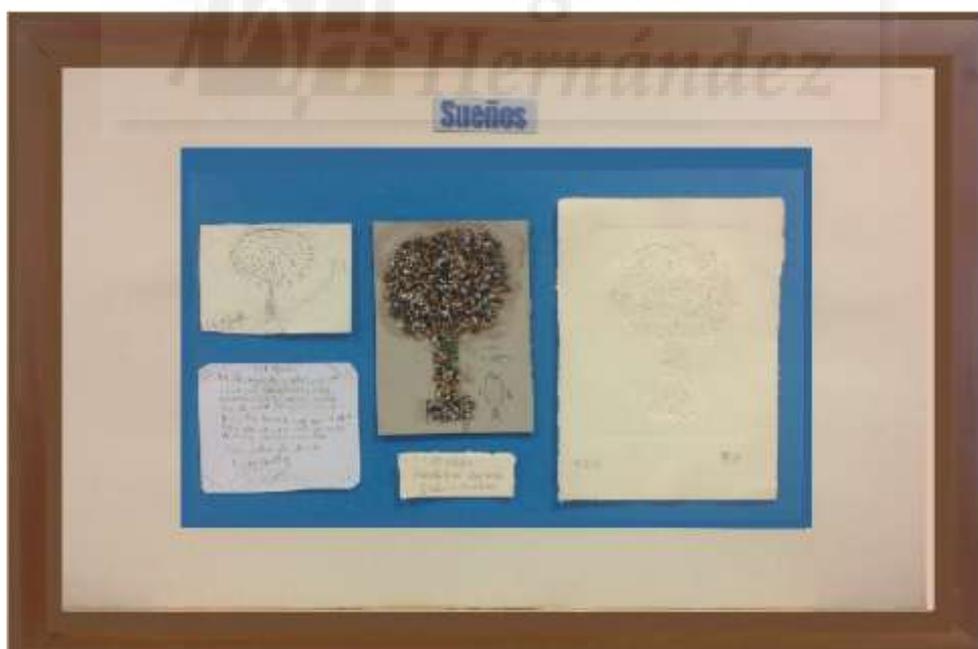
Título: **"El árbol de la libertad"** Temática: **Emociones** Fecha: **9/5/2013**
Autora: **Manoli Joaquín** Edad: **71 años** Técnica: **Grabado matérico**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 30x22cm** Tipo de plancha y medidas **Cartón 21x16cm**

Ilustración 204



Título: **"Mi gran día"** Temática: **Ritos de Paso** Fecha: **31/1/2013**
Autora: **Carmen Martín** Edad: **79 años** Técnica: **Grabado en relieve**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 30x21cm** Tipo de plancha y medidas: **Linóleo 15x22cm**

Ilustración 205



Título: **"El olivo"** Temática: **Sueños** Fecha: **3/5/2013**
Autor: **Cristóbal Jiménez** Edad: **75 años** Técnica: **Grabado matérico**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 30x20,5cm** Tipo de plancha y medidas: **Cartón 21x14,5cm**

Ilustración 206



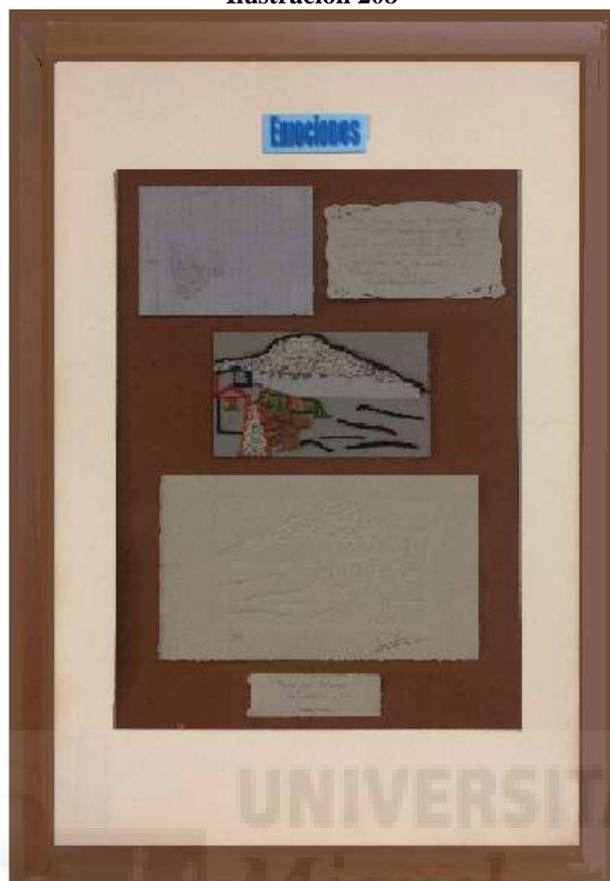
Título: **"Mis tres hijas"** Temática: **Emociones** Fecha: **s/f**
Autora: **Celedonia Díaz** Edad: **63 años** Técnica: **Grabado en relieve**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 23x30 cm** Tipo de plancha y medidas: **Linóleo 15x20 cm**

Ilustración 207



Título: **"Confesiones"** Temática: **Ritos de Paso** Fecha: **s/f**
Autora: **M.ª Ángeles Harillo** Edad: **76 años** Técnica: **Grabado en relieve**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 30,5x21cm** Tipo de plancha y medidas: **Linóleo 21 x15cm**

Ilustración 208



Título: **"Tiempos Felices"** Temática: **Emociones** Fecha: **s/f**
Autora: **Consuelo Miró** Edad: **82 años** Técnica: **Grabado matérico**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 31x22cm** Tipo de plancha y medidas **Cartón 21x15cm**

Ilustración 209



Título: **"El día de mi boda"** Temática: **Ritos de Paso** Fecha: **s/f**
Autor: **Francisco Bas** Edad: **72 años** Técnica: **Grabado en relieve**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 29x22cm** Tipo de plancha y medidas **Linóleo 21,5x15cm**

Ilustración 210



Título: **"La paloma de la paz"** Temática: **Emociones** Fecha: **25/4/2013**
Autora: **Feliciana Herranz** Edad: **78 años** Técnica: **Grabado matérico**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 31x21,5cm** Tipo de plancha y medidas: **Cartón 21x14cm**

Ilustración 211



Título: **"El Amor"** Temática: **Emociones** Fecha: **s/f**
Autora: **M^a. Teresa Bustios** Edad: **81 años** Técnica: **Grabado en relieve**
Tipo de papel, medidas: **33x22cm** Tipo de plancha y medidas: **Linóleo 21x15cm**

Ilustración 212



Título: **"El Poder"** Temática: **Emociones** Fecha: **s/f**
Autor: **Pedro Llorca** Edad: **68 años** Técnica: **Grabado matérico**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 30x21,5cm** Tipo de plancha y medidas **Cartón 21x14,5cm**

Ilustración 213



Título: **"Lo más grande"** Temática: **Ritos de Paso** Fecha: **s/f**
Autora: **Marcelina García** Edad: **79 años** Técnica: **Grabado en relieve**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 28x18,5cm** Tipo de plancha y medidas **Linóleo 23x16cm**

Ilustración 214



Título: **"La Tortuga"** Temática: **Ritos de Paso** Fecha: **20/3/2013**
Autor: **Santiago Pizarroso** Edad: **72 años** Técnica: **Grabado matérico**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 30x21cm** Tipo de plancha y medidas: **Cartón 15x21cm**

Ilustración 215



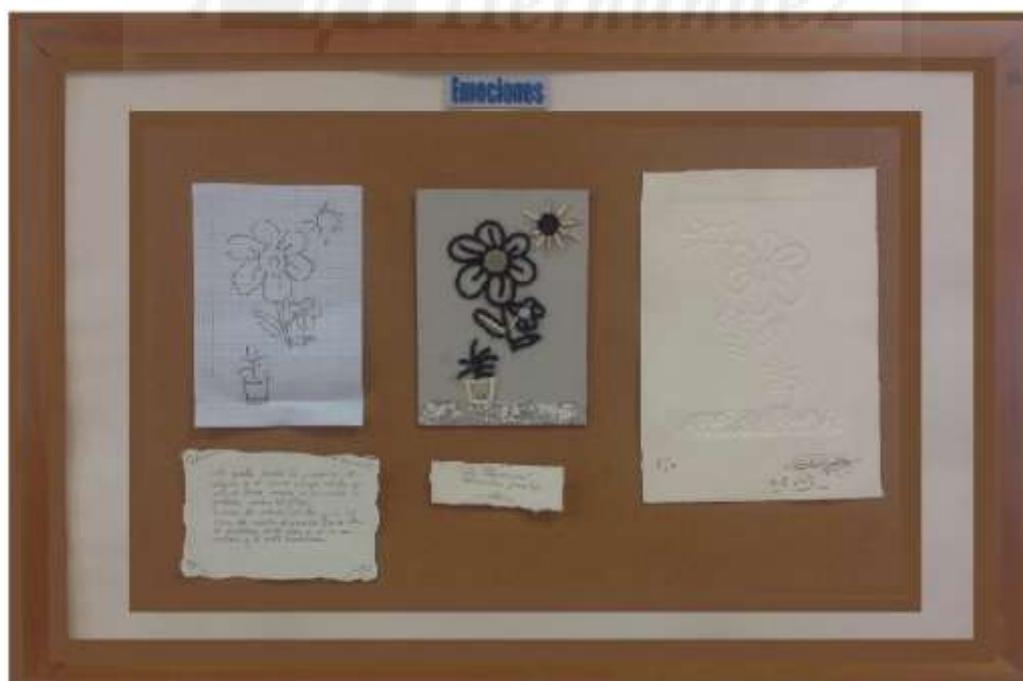
Título: **"Mi nieta"** Temática: **Ritos de Paso** Fecha: **s/f**
Autora: **Filomena Mota** Edad: **63 años** Técnica: **Grabado en Relieve**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 30x21cm** Tipo de plancha y medidas: **Linóleo 15x21cm**

Ilustración 216



Título: **"La boda de mi hijo"** Temática: **Ritos de Paso** Fecha: **s/f**
Autora: **Pilar Gandulla** Edad: **71 años** Técnica: **Grabado en Relieve**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 30x22cm** Tipo de plancha y medidas **Linóleo 21,5x15cm**

Ilustración 217



Título: **"La Primavera"** Temática: **Emociones** Fecha: **9/5/2013**
Autora: **Mª Dolores González** Edad: **68 años** Técnica: **Grabado matérico**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 29,5x21cm** Tipo de plancha y medidas **Cartón 21x15cm**

Ilustración 218



Título: **"Alegría"** Temática: **Emociones** Fecha: **9/5/2013**
Autora: **Toñi González** Edad: **70 años** Técnica: **Grabado matérico**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 30x22cm** Tipo de plancha y medidas **Cartón 15x21cm**

Ilustración 219



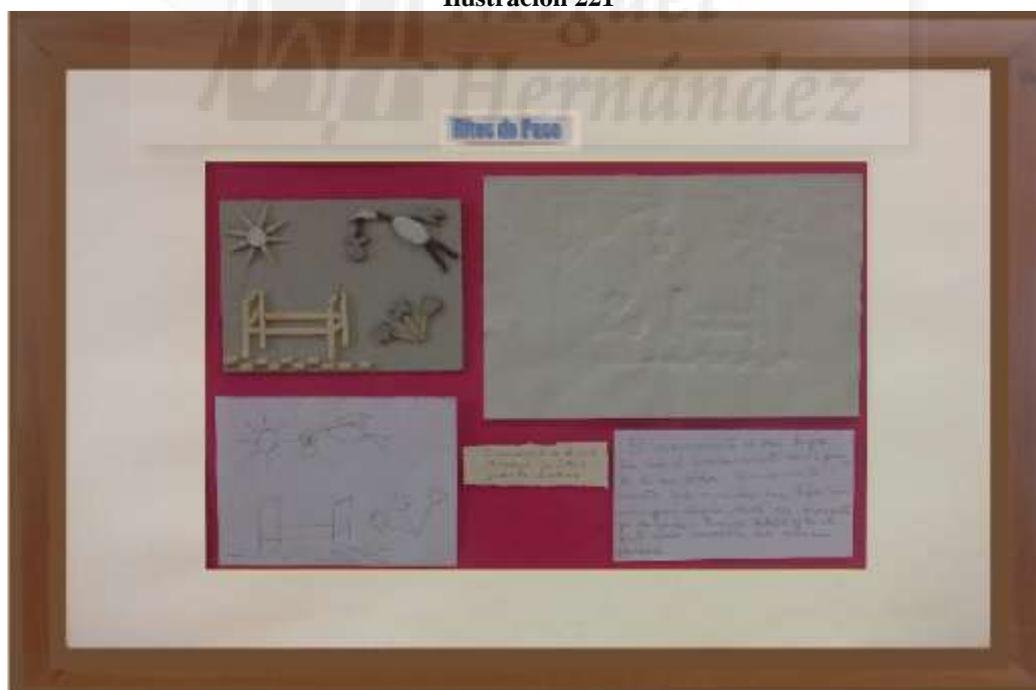
Título: **"Las etapas de mi vida"** Temática: **Ritos de Paso** Fecha: **s/f**
Autor: **Juan José Blasco** Edad: **69 años** Técnica: **Grabado en Relieve**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 25x19 cm** Tipo de plancha y medidas **Linóleo 22x16 cm**

Ilustración 220



Título: **"Viajar"** Temática: **Ritos de Paso** Fecha: **2013**
Autora: **Ana M^a. Crespo** Edad: **62** Técnica: **Grabado en Relieve**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 30x 21 cm** Tipo de plancha y medidas **Linóleo 21x17cm**

Ilustración 221



Título: **"El nacimiento de la vida"** Temática: **Ritos de Paso** Fecha: **s/f**
Autora: **Maruja Godínez** Edad: **83 años** Técnica: **Grabado matérico**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 33x21cm** Tipo de plancha y medidas **Cartón 21x15cm**

Ilustración 222



Título: **"La Palmera"** Temática: **Ritos de Paso** Fecha: **s/f**
Autor: **Rosendo Caudete** Edad: **69** Técnica: **Grabado en relieve**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 30x21 cm** Tipo de plancha y medidas: **Linóleo 16x22 cm**
Ilustración 223



Título: **"Mi Perrita"** Temática: **Sueños** Fecha: **15/3/2013**
Autor: **Inmaculada Roni** Edad: **61 años** Técnica: **Grabado Matérico**
Tipo de papel, medidas: **Super-alfa 30x21cm** Tipo de plancha y medidas: **Cartón 21x15cm**

VII-14.3 LA ORLA DEL CURSO

C.E.A.M. PIO XII
Programa "el Arte en tus manos"

PROMOCIÓN DE INTERPRETES DE LA REALIDAD A TRAVÉS DE LA OBRA GRÁFICA 2012/13
Ritos de Paso, Sueños y Emociones con Técnicas de grabado en Matérico, Arraigás y Linóleo.

FACILITADORAS

TESIS DOCTORAL

CON LA COLABORACIÓN DEL RESERVO DEL MEDIO DE ALICANTE

TESIS DOCTORAL: ANTROPOLOGÍA DE LA OBRA GRÁFICA, UN LENGUAJE SIMBÓLICO DE NATURALEZA HUMANA. EL PROCESO CREATIVO DE LA GRÁFICA Y SU USO COMO FACILITADOR DE AFECTOS Y DE PERTENENCIA A GRUPO

CONCLUSIONES AL BLOQUE-II

Con la experimentación se pretendía constatar que la obra gráfica en general y el grabado en particular es un vehículo idóneo para simbolizar mensajes, así como un satisfactor notable a las necesidades inherentes de las personas, como son la identidad, relación, conocimiento y reconocimiento. En su vertiente procedimental es una estrategia de conocimiento, en su función comunicacional o de relación, la obra gráfica es un lenguaje eficiente, especialmente para expresar mensajes complejos, como son los sentimientos y emociones, obteniendo reconocimiento por ello. Comunicando y estimulando al público con la creación, producción y reproducción de la estampa grabada, con lenguaje propio –identificativo- de la persona-artista, desde los propios referentes culturales del artista, alcanzando así ser satisfactor a las necesidades mencionadas.

La obra gráfica es un lenguaje, que se podría denominar, natural del ser humano, de ahí que ante el envite de la propuesta señalada: grabar, sea fácil la aceptación de ser postulante. Cualquier persona, con mayor o menor destreza técnica, es capaz de simbolizar materialmente como quiera, cualquier idea, emoción o acontecimiento que desee expresar con el lenguaje de la obra gráfica, mejor o igual –si hubiera que calificarlo- que con su lenguaje oral. Ni siquiera se precisa hablar en el mismo idioma, la gráfica tiene ese poder de ser interpretado por *el otro*, independientemente del idioma materno o de dominio técnico del artista, hay un mensaje que se puede interpretar. No me estoy refiriendo a ‘traducir’ el mensaje, sino a ‘sentirlo’, escucharlo y devolver respuesta o interpelación (sentir y oír pueden ser sinónimos en determinados contextos).

La obra gráfica es una presencia, una presencia que se crea, es un relato, una unidad simbólica y quien la realiza es un artista, un ser humano. Dicha creación habitará en el universo de lo virtual, pasará a formar parte de la otra naturaleza, la que el ser humano crea con la obra gráfica, un universo habitado por creaciones artísticas.

Estas circunstancias de la propuesta creativa de la gráfica atrae a cualquier persona porque es innata esta disposición de creación gráfica en el ser humano, así como su deseo-necesidad de comunicar, toda vez que es un ejercicio de autoafirmación de su identidad y una oportunidad para trascender ¿quién se puede resistir ante esto? Personas que no habían visto nunca una punta seca, o no sabían lo que era un tórculo, o nunca se hubieran atrevido a “dibujar” por las razones que sean, han creado grabados para comunicar cuestiones íntimas, experiencias propias, su vivencia, de la que han adquirido conocimiento, quedando así prendidas del grabado para siempre.

BLOQUE-III

CONCLUSIONES FINALES: *La humanidad de la obra gráfica*

Más allá de la toma de conciencia del significante antropológico de la obra gráfica, que se puede considerar de fundacional *“La llamada explosión creativa se produce hace unos 35.000 años, no se puede explicar referida a la misma especie conocida como homo sapiens que no había cambiado biológicamente (con un cerebro igual al que tenemos hoy en día) durante los 100.000 años que precedieron a dicha “explosión creativa” en los que no se había creado ni una sola imagen”* (nota nº 3 Pág. 23); por lo que *“No hay humano sin grafía, no hay grafía sin humano. No hay grafía sin arte, no existiría el arte sin grafía, origen del arte y referente de un ser humano que se sabe trascendente.”* Pág.244, y aunque ya estaba demostrado que el ser humano era creativo; no se había observado con rotundidad que este era el motivo de su competitividad con el resto de la naturaleza, de la que no pudiendo escapar quiere distanciarse y rivalizar, algo contradictorio, y que para gestionarlo crea una cultura compleja, que no hace sino más naturaleza, algo evidente, no puede hacer otra cosa.

Así pues, **lo primero** que destacaríamos es el enfoque que esta tesis defiende sobre la obra gráfica, al argumentarla como la tecnología que ha humanizado a la especie de manera definitiva, suponiendo el satisfactor a necesidades inherentes al ser humano (Pág. 101-106), sus obras construyen un mundo virtual desde una realidad sensible, y también simboliza su realidad inmaterial, evidenciando una naturaleza estrictamente humana con su actividad gráfica, algo sin presencia en el resto de la naturaleza, de ahí su determinante valor.

En nuestra opinión, ni siquiera el fuego, ni el culto a los muertos, ni la escultura, humanizaron al homo, sino la grafía, que fue la que realmente lo identificó al transportarlo más allá de la física que lo circundaba, pudiendo habitar así en la metafísica, pues trajo a la naturaleza material, la naturaleza de su cualidad

simbólica, su obra gráfica, que además supone una invitación sobre la episteme, tanto en cuanto ofrece siempre una realidad probable ante la presencia del observador intencionado.

En este sentido se ha evidenciado que no hay cultura 'ágrafa' si estamos hablando de la especie humana (Pág. 224). Hay cierto pensamiento mágico en quienes creemos que las cosas se hacen visibles cuando conocemos un concepto teórico determinado, mientras tanto no lo son, y algo hay de cierto en ello, pero esta manera de pensar digital no tiene que ver con un cerebro analógico como es el de los 'no robots'. En definitiva, como si se tratara de la consecuencia de haber comido la fruta del árbol de la sabiduría que relata en el Génesis la Biblia, la expresión gráfica y lo que comúnmente se denomina "El Arte", no significa una etapa o meta del ser humano, un lugar que el individuo o la especie ha conquistado o alcanzado por sus capacidades, sino su emancipación, su punto de partida; además, de su natural nación, es su territorio, el único que le es enteramente propio; eso sí que le evidencia como totalmente diferente y se materializa como "el rey de la creación", el rey de su propia y exclusiva naturaleza inventada, tecnológica-simbólica-artística ("homo/cultura/grafía" - Ilustración 1, pág.21-) . Se trata de su propia *identidad* como ser espiritual, y como tal, un eje central de las unidades simbólicas sobre las que gira la cultura, tanto de individuo como de grupo, de comunidades locales y de sociedades globales.

En segundo lugar, ha sido validar en la práctica el poder de seducción de la obra gráfica, evidenciando la certeza de la hipótesis que expresa el subtítulo de la presente tesis: *"El proceso creativo de la gráfica, su naturaleza y uso como lenguaje simbólico, satisfactor de necesidades inherentes al ser humano"* (Pág.347-348).

En tercer lugar destacaremos que nuestro discurso argumental ha precipitado que puede considerarse la obra de arte como ente bio-simbólico (pág.22), y a pesar del riesgo a la crítica por la extravagancia del término, denominarla 'persona estética' (página 91), sin dejar por ello de tener lógica. En este sentido se argumentó el oportuno concepto de *Biovirtualidad*, entendiendo ésta como “*el universo expresado por el ser humano en forma de unidades simbólicas de carácter material. Estas obras, bio-simbólicas, adquirieron presencia gracias a la actividad inventiva e interpretativa del artista-humano que las creó, representando ideas e imágenes interpretadas y extraídas de su propia mente; y las transporta a un escenario de la otra naturaleza, de la otra realidad, creando así un universo probable en el sentido que se investiga desde la física cuántica*” (Pág. 22-23).

En cuarto y último lugar, entendemos que ha habido un aporte conceptual en la observación de que los no lugares de Marc Augé son espacios donde el Arte (pág.182) se muestra cómodo para su expresión, como en el que hemos denominado “no tiempo” de los aborígenes australianos (pág. 270), y esa 'comodidad' estriba en que participan de cierta Biovirtualidad; este hecho es, cuanto menos, llamativo: donde no hay sitio sino para el tránsito (los no lugares), o no existe tiempo sino sueño (la era del sueño), es la tierra donde el arte y la antropología pueden tener un encuentro fecundo. En este sentido estuvimos tentados a profundizar en el concepto de *no lugar* refiriéndonos a los museos y galerías de exposición de obras de arte, por la posibilidad de ser tratados como espacios de uso-tránsito por un lado, y por otro como un posible campo de trabajo del etnógrafo, lugar donde no se precisa gran esfuerzo de contextualización de la obra de arte en sí, pues ya lo está, aunque sí sea preciso su contextualización para sí, al ser interpretada por el observador que le dará el sentido de la relación; no obstante este asunto podrá ser objeto de otra investigación con la puesta en práctica del método de interpretación antropológico propuesto.

Resumiendo, a lo largo del presente trabajo, se ha concluido que es posible un método antropológico interpretativo de la obra de arte (Pág. 183), así como que todas las ideas son susceptibles de ser representadas / comunicadas gráficamente (Pág. 217), que no se puede explicar a la especie humana sin la grafía (Pág. 241) por ser la obra gráfica esencia del ser humano (Pág. 243), como lenguaje simbólico (Pág.27-33) y como procedimiento (Pág. 237). También que la obra gráfica en general y el grabado en particular es el vehículo idóneo para simbolizar mensajes, así como un satisfactor notable a las necesidades inherentes de las personas (Pág. 347).



SÍNTESIS DE LAS APORTACIONES MÁS RELEVANTES

1. Se revela que la actividad gráfica (la imagen creada por el ser humano) evidencia, en el mundo sensible, la diferencia radical desde sus orígenes, entre la especie humana y el resto de especies que existen en la naturaleza.

[No se ha encontrado ningún tipo de rasgo o grado que pudiera evocar esta actividad fuera de la especie humana. No se trata de una actividad para una mejor adecuación al medio, sino que se parece más bien a un instinto propio de la especie. Las gráficas son prueba inequívoca de su exclusiva naturaleza trascendente, de su compleja vida interior; de esta manera podemos deducir que la cultura de la especie humana parte de ella, concluyendo así que la cualidad de “intérprete gráfico” es propia de todo ser humano. Es la expresión simbólica de su verdad, no sujeta a las dimensiones físicas de la naturaleza (ancho, largo y alto) pues se presentan bidimensionalmente (realidad que existe sólo en la mente humana), así mismo parece que estas expresiones se resisten al tiempo histórico (existen huellas desde hace más de 35.000 años). Con estas creaciones narra un mundo virtual y trasciende la compleja realidad de su propia naturaleza humana.]

2. Se postula que no existen, en sentido estricto, las culturas llamadas “ágrafas”.

3. Se confirma que cualquier idea o mensaje es susceptible de su representación gráfica, mostrándose así este arte como vehículo de comunicación total.

4. Se detecta que la producción de su obra gráfica en general y del grabado en particular, es el origen del carácter competidor del ser humano con el resto de la naturaleza -en su esencia creadora/reproductora-.

5. Se propone un método antropológico de interpretación del arte como un ritual, en el “hecho artístico/comunicacional”: El encuentro entre actantes proactivos; el objeto artístico en sí y el replicante, considerando e infiriendo los referentes de los mismos a los que se les interpela, en un espacio/tiempo que es

compartido con el investigador y en consideración a determinado momento - contexto social y cultural-.

6. Se aporta el concepto de *persona estética* para la obra de arte no contaminada por los intereses del mercado. Así mismo se ofrece la conceptualización de obras "biosimbólicas" a toda obra de arte por tener un carácter interpelante en su mostración, y se defiende el concepto de Biovirtualidad para el universo que conforman todas las producciones artísticas (Entes que se "asoman" a la realidad de manera puntual, desde su mundo, caracterizado por la inexistencia del espacio/tiempo).

7. Se muestran funciones inherentes a la actividad artística y consecuentemente se demuestra con la experimentación, que la obra gráfica supone un satisfactor eficiente de necesidades exclusivas e inherentes a la especie humana, previamente conceptualizadas.

Para concluir, señalar que cabe la posibilidad de que alguien vea en este trabajo una apología de la obra gráfica sin más, entonces nos habríamos equivocado en la exposición de esta comunicación, no es una exaltación del poder simbólico de la obra gráfica, no es sólo una apología de la obra gráfica, que lo es, en cuanto a su exclusiva humanidad; se trata de una defensa a ultranza de la especificidad de la especie humana, de su propia esencia como ser trascendente, y que ésta se materializa definitivamente en todas las culturas y en todos los tiempos con su obra gráfica.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcina Franch, J. (2004) *Arte y antropología*. Edit. Alianza. Madrid, 2001.
- Afanador, Rubén (2001) *Torero*. En <http://bajoelsignodelibra.blogspot.com.es/2011/07/torero-por-ruben-afanador.html>. Accedido el 17 de agosto de 2013
- Arnold van Gennepe (2008) *Los ritos de Paso*. Alianza Editorial. Madrid, 2008.
- Augé, Marc (2000) *Los No Lugares. Espacios del anonimato*, Gedisa. Barcelona, 2000.
- Barasch, Moshe (1991) *Teorías de Arte. De Platón a Winckelmann*. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1991.
- Barfield, Thomas (2000) *Diccionario de antropología*. Siglo XXI Ed. México, D.F., 2000.
- Basarab, Nicolescu (1996) *La Transdisciplinarietà, Manifiesto*. Ediciones Du Rocher. Disponible en <http://www.ceuarkos.com/manifiesto.pdf> Accedido el 1 de agosto de 2012
- Bauer, Hernan (1981) *Historiografía del Arte*. Editorial Taurus. Madrid, 1981.
- Benjamin, Walter [1973 (1936)] *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Traducción de Jesús Aguirre. Ed. Taurus, Madrid, 1973.
- Bernal, M.d.M. (2010) *Técnicas de grabado*. U.de Sevilla, BB.AA. En <http://tecnicasdegrabado.es/2010/gravure-aucarborundum> Accedido el 14 de septiembre de 2013
- Biblioteca Nacional de España *La Imagen Seductora De La Belleza*. En http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Arte_Belleza/Exposicion/Seccion5/Obra01.html?seccion=5&obra=1&origen= Accedido el 6 de agosto 2013
- Bloch, M. (1977) *Análisis marxistas y Antropología Social*. (Textos De Godelier et al. Compilados por Bloch) Anagrama. Barcelona, 1947.
- Boas, F. (1947) *Arte Primitivo*. Ed. F.C.E. México, 1947.
- Bourdieu. P (2000) *Consumo cultural y percepción estética: conceptos básicos en la obra de Pierre Bourdieu*. Anuario Volumen 2- Depto. De ciencias de la Comunicación. Comunicación Social UNR Rosario, Argentina. Disponible en la Web: http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/48007351.html, y en <http://www.antroposmoderno.com/textos/bordieu/shtml/consucultu.shtml> Accedido el 6 de agosto 2012
- (1993) *La Lógica de los Campos*. Zona Erógena. Nº 16.. En <http://www.educ.ar> El campo literario, prerequisites críticos y principio de método . Criterios, La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42. Traducción del francés: Desiderio Navarro . Disponible en la Web. <Http://educacion.deacmusac.es/practicaslegitimadoras/files/2010/05/bourdieucampo.pdf> Y *La Lógica de los Campos*. *Zona Erógena, nº 16* <http://www.bdp.org.ar/facultad/catedras/cp/tecadm/La%20Lógica%20de%20los%20campos%20Entrevista%20a%20Bourdieu.pdf> Accedido el 4 de enero 2013
- Bueno Petisme, Mª. Belén (2012) *El Grabado En Zaragoza Durante El Siglo XX*. Universidad de Zaragoza. Tesis doctoral 2012. Historia del Arte. Repositorio de la Universidad de Zaragoza – Zagan en <http://zagan.unizar.es> Accedido el 10 de enero de 2014
- Bueno, Gustavo (2010) *La Estética*, Tesela nº 66, audio/ video. (Oviedo, 19 de enero de 2010) <http://www.fgbueno.es/med/tes/t066.htm> Accedido el 10 de enero del 2012

Carrasco Lazareno, MT. sf:67-69	El sello real en castilla: tipos y usos del Sellado en la legislación y en la práctica documental (siglos XII al XV), Sin fecha publicación. Pág. 67-69, En http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento36919.pdf Accedido el 29 de agosto de 2013
Carrillo, Jesús (2010)	<i>Los no lugares de Marc Augé.</i> Artículo de Internet. En http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/27111/Los_no_lugares_de_Marc_Auge último acceso el 27 de abril 2014
Castleman, C.(1987)	<i>Bandas y grupos, Los graffiti.</i> (1987: 94-116) Edit. Hermann Blume, Madrid, 1987.
Cattiaux, L.(1998)	<i>Física y metafísica de la pintura. Obra poética.</i> Arola ed., Tarragona. Capítulo X, “ Origen” en http://www.lapuertaonline.es/bifm7.html Accedido el 13 de agosto de 2013
Chamberlain, Walter. (1988)	<i>Manual de Aguafuerte y grabado.</i> Edit. Hermann Blume, Madrid, 1988
Checa Cremades, F. García Felguera, M.S. Morán Turina, M. (1985)	<i>Guía para el estudio de la Historia del Arte.</i> Editorial Cátedra. Madrid, 1985
Clemente Orozco, José (1883-1945)	<i>Er mundo de manué , JOSÉ CLEMENTE OROZCO, obras, murales, pinturas.</i> En http://ermundodemanue.blogspot.com.es/2011/12/jose-clemente-orozco-obras-murales.html <i>José Clemente Orozco ,</i> En http://www.aceroArte.com/coleccion/Jose_Clemente_Orozco_manifestacion.htm y En http://www.artfact.com/auction-lot/jose-clemente-orozco,-zapatistas,-1936,-firmado-e-24-c-q3fki1du6v Accedidas 12 de agosto 2013
Clifford, James (1995)	<i>Dilemas de las Culturas. Antropología, literatura y Arte en la perspectiva posmoderna.</i> Gedisa, Barcelona, 1995.
----- (1998)	<i>Itinerarios Culturales,</i> Gedisa. Barcelona, 1998.
Coomaraswamy, A.K-. (1999).	<i>Arte y Simbolismo Tradicional.</i> En http://es.scribd.com/doc/128238163/arte-y-simbolismo-tradicional-pdf . Último acceso el 24 de abril de 2014 <i>El Origen de la Obra de Arte. Martin Heidegger. Versión española de Helena cortés y Artureo Leyte en: Heidegger, Martin, Caminos del bosque.</i> Alianza, Madrid, 1996. En http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCYQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.portalentretextos.com.br%2Flivros-online-dw.html%3Fid%3D117&ei=41DmU7HvMYmp0QWK0oDwDQ&usg=AFQjCNFsYBMLZG2L2gPbuterFsr52KuQ0w&bvm=bv.72676100,d.bGQ Último acceso 9 de agosto 2014
Cortés, H. Leyte, A. 1996	
Criado-Boado, F. (1999)	<i>Del terreno al espacio: planteamientos y perspectivas para la Arqueología del Paisaje.</i> CAPA (Criterios y Convenciones en Arqueología del Paisaje) N°6. y En http://digital.csic.es/bitstream/10261/5698/1/CAPA6.pdf?origin=publication_detail Último acceso el 24 de abril de 2014
Deleuze, G. y Guattari,F. (1993)	<i>¿Qué es la filosofía?,</i> Anagrama, Barcelona, 1993. (Edición original: Minuit, París, 1991. Traducción: Thomas Kauf)
Delgado Núñez, Herminia (2009).	<i>Teoría y Función del Arte.</i> En http://historia-Arte-geografia.blogspot.com.es/2009/11/tema-55-teoria-y-funcion-del-Arte.html Se trata del párrafo 1.2.21. Distintos métodos de interpretación. Accedido el 27 de agosto de 2012.

Di Filippo, M. (sin fecha)	<i>Walter Benjamin y Jacques Rancière: Arte y política. Una lectura en clave epistemológica.</i> Revista n° 3 Página 270 Revista de Epistemología y Ciencias Humanas. UBA – CONICET – UNR. Rosario, Argentina. En http://www.revistaepistemologi.com.ar/biblioteca/17.%20Walter%20Benjamin%20y%20Jacques%20Ranciere%20Arte%20y%20politica.%20Una%20lectura%20en%20clave%20epistemologica.pdf Accedido el 14 de agosto 2013
Diccionario de Filosofía Online	En http://www.filosofia.org/filomat/df183.htm Accedido el 10 enero 2012
Donaire, Pedro (2009)	<i>Las botas de Vincent Van Gogh.</i> En: http://bitnavegante.blogspot.com.es/2009/09/las-botas-de-vincent-van-gogh.html#sthash.uM9qoc8i.gG3IEGG2.dpuf Accedida el 3 de septiembre 2013
Douglas, Mary, (1998)	<i>Estilos de pensar,</i> Gedisa Barcelona
Enc. Libre Universal En Español	http://enciclopedia.us.es/index.php/Semi%F3tica
Evans-Pritchard (1991)	<i>Las teorías de la religión primitiva.</i> Siglo XXI de España Editores, S.A. Madrid
Fernández Ardanaz, Santiago (2000)	Procesos cognitivos: el Símbolo. Sin publicar.
FERNÁNDEZ ARENAS, F. (1982)	<i>Teoría y Metodología de la Historia del Arte.</i> Editorial Anthropos. Barcelona. 1982.
Fernández Rota, José Antonio (2009)	<i>Concepto de Cultura desde la Antropología</i> (2009:11) Consejo de Cultura Galega. En http://consellodacultura.org/mediateca/extras/texto_fern%C3%A1ndez_d_e_rota.pdf Accedido el día 4 de Enero de 2012
Ferrús Batiste, Jordi (2013)	Fundamentos de Antropología Social. UMH. Sin publicar.
Fouce, José María (2001)	<i>Teorías de las Ideas de Platón.</i> En http://www.webdianoia.com/platon/platon_fil_ideas.htm Párrafo 2 y 3. Accedido el 13 de Agosto 2012
Frazer, Sir James George(1981)	<i>La Rama Dorada.</i> Magia y Religión. Traducción de Elizabeth y Tadeo I. Campuzano. Ediciones F.C.E. ESPAÑA, S.A., 1981.
Frijoft Capra, (1998)	<i>La trama de la vida,</i> Anagrama Barcelona, 1998.
Gadamer, H.-G. (2002)	<i>Los caminos de Heidegger.</i> Traducción de Angela Ackermann Pilári, Herder, Barcelona, 2002.
Geertz, C. (1988)	<i>La Interpretación de las Culturas,</i> Gedisa, Barcelona, 1988.
----- (2002)	<i>Yo no hago sistemas. Una entrevista con Clifford Geertz .</i> En http://www.teleskop.es/hemeroteca/numero3/nuestrostextos/art05.htm
----- (1994 b)	<i>Observando el Islam. El desarrollo religioso en Marruecos e Indonesia.</i> Ediciones PAIDOS, Barcelona, 1994
----- (1994a)	<i>Conocimiento local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas.</i> Paidós, Madrid, 1994.
Gennep, A.V. (2008)	<i>Ritos de Paso,</i> editorial Alianza editorial, Madrid, 2008.
Giralt-Miracle, Daniel (1975)	<i>Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen pre fotográfica</i> Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona (pág.4- tercer párrafo, de la obra de W.M.Ivins jr. 1975)
Glick, Thomas (2000)	<i>“Tecnología”.</i> <i>Diccionario de antropología.</i> Barfield, Thomas (Ed.) Editorial Siglo XXI Editores, México, D.F., 2000.

Gombrich E.H. (1982)	<i>Historia del Arte</i> , Alianza. Madrid, 1982.
Goodenough, Ward H. (1975)	<i>Cultura, lenguaje y sociedad</i> , 157-248. Kahn, J.S. ed. <i>El concepto de cultura: Textos fundamentales</i> . Barcelona: Anagrama, 1975.
Harris, Marvin (1982)	<i>El Materialismo Cultural</i> . Alianza Universidad. Madrid, 1982
----- (1993).	<i>El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura</i> . Siglo XXI, Madrid, 1993.
----- (2001).	<i>Antropología Cultural</i> . Alianza Editorial. Madrid, 2001.
Hauser, A (1982 a).	<i>Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna</i> . Labor. Barcelona, 1982.
Hauser, A (1982 b).	<i>Fundamentos de la sociología del Arte</i> , Barcelona: Guadarrama, 1982.
Heidegger, M. 1936	<i>El origen de la obra de Arte</i> -[Der Ursprung des Kunstwerkes] tres conferencias sostenidas en el "Freie Deutsch Hochschule" de Frankfurt del Meno el 17 y 24 de noviembre y el 4 de diciembre de 1936. Publicado por primera vez en Holzwege, V. Klostermann, Frankfurt, 1950. http://personales.ciudad.com.ar/M_Heidegger/gadamer/obra.htm EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE MARTIN HEIDEGGER Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte en: HEIDEGGER, MARTIN, Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1996. En http://www.heideggeriana.com.ar/textos/origen_obra_Arte.htm Accesible el día 4 de enero 2012.
Herkenhoff, Paulo (2011)	Learning and Dislearnig to Be Global: Questions at 44°53N,93°13'W and 22°54'24'W. En <i>How Latitudes Become Forms</i> (cat.exp.cit.) págs. 128-129 [Extraído del ensayo “Desde aquí. Contexto e internacionalización”, pág. 22. Dicho ensayo se basa en una ponencia presentada en el simposio “Global Art – Wish or Reality”, celebrado en el New Auditorium de la Facultad de Derecho de la Universidad de Salzburgo (Austria) el 30 de julio de 2011 y organizado por AIVA (Secciones austriaca y suiza) y la Salzburg International Summer Academy of Fine Arts. En http://www.lafabricaftp.com/phe/PHEBooks/phebook_espan%CC%83ol.pdf Accesible el día 4 de enero 2012.
Hernández Llosas, M.I. (2002).	<i>El Arte rupestre en la arqueología argentina. Pasado, presente y futuro</i> . http://www.rupestre.com.ar/articulos/rup01.htm . Accedido el día de 20 de agosto de 2012. ¶6
Hernández Llosas.M.I. (2002)	<i>El Arte rupestre en la arqueología argentina</i> , En http://www.ArteRupestre - Rock Art - Pinturas rupestres y Petroglifos.htm . Accedido el día de 20 de agosto de 2012.
Hernández Meneses A.C.(2008)	<i>Las modificaciones corporales y su significado</i> . Disponible en http://informaticadiariodecampo.blogspot.com.es Accedido el 30 de agosto de 2013. Publicado por A. Carolina Hernández Meneses (2008).
Herskovits, M.J.(1964)	<i>El hombre y sus obras</i> . Fondo de cultura económica, México, 1964.
Huidobro Salas, C. (2012)	Técnicas de grabado. Servicio de Dibujo y Grabado Blog De La Biblioteca Nacional De España (primer párrafo) http://www.bne.es/webapp/verPostBlog.htm?idPost=41&urlCms=/es/ComunidadBNE/Blogs/index.html , Accedido el 25/04/2012
Huserl, E. (1976)	<i>Fenomenología del conocimiento</i> . En http://www.bib.usb.ve/ArchivoMayz/_archivos_pdf/Fenomenologia%20del%20conocimiento.pdf Accedido el 24 de abril 2014

Departamento de geografía, historia e historia del Arte. Curso 2011-2012 disponible en la web:

I.E.S. Jorge Juan (2011) http://iesjorgejuan.es/sites/default/files/apuntes/sociales/historiadelArte2/tema3Artegriego/3.0_Arte_grieg_o_2011-12.pdf Accedido el 14 de agosto de 2013.

Ivins Jr, W.M. (1975) *Imagen impresa y conocimiento, Análisis de la imagen prefotográfica*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1975.

JOHNS, JASPER, (1980) *Proves de Treball*. (Tria, text i entrevista De Christian Geelhaar, Traducción Catalana De Carme Serrallonga). Editorial: Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona, 1980.

Kant, M. (2003) *La Crítica Del Juicio*. En <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89687.pdf> Accedido el 10 de agosto de 2013

Kavolis, Vytautas (1968) *La expresión artística*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1968

Kubler, G. (1988) *La configuración del tiempo*, Nerea, Madrid, 1988.

Levi-Strauss (1949) *Las Estructuras Elementales del Parentesco*, Planeta, Barcelona, 1949

Lévi-Strauss, (1987) *Mito y significado*, Alianza editorial, 1987

----- (1964) *El pensamiento salvaje*. México F.C.E., 1964

-----.(1994) (1974) *Antropología Estructural*. Paidós, Barcelona, 1974

Lévy, Pierre (1999) *¿Qué es lo virtual?* Barcelona- Buenos Aires- México: Paidós, 1999.

Lissett Pérez Fonseca, Andrea (2009:23): *Cuerpos tatuados, "almas" tatuadas: nuevas formas de subjetividad en la contemporaneidad*. Edit. Revista colombiana de antropología. Volumen 45 (I). Enero-Junio, 2009. En http://www.icanh.gov.co/index.php?idcategoria=_6 Accedido el 10 de agosto 2012.

Llamazares, A.M. Y Martínez Sarasola, C. (2004) *Reflejos de la cosmovisión Originaria*. de la web: <http://www.desdeamerica.org.ar/pdf/Reflejos%20de%20la%20cosmovision%20originaria%20Tesoros%20Precolombinos.pdf> Último acceso el 24 de abril 2014

López, Aina (2006). *El Lenguaje de los Dioses* Ed. Biblos-Fundación desde América, Buenos Aires, 2004.

López, Aina (2006). *Entrevista a Pierre Bourdieu*. En <http://pierre-bourdieu.blogspot.com.es/2006/07/la-igica-de-los-camposentrevista.html> Accedido el 4 de enero 2012

Maestri. M. (1998) *Consumo cultural y percepción estética: conceptos básicos en la obra de Pierre Bourdieu*, Anuario Volumen 2- Depto. De ciencias de la Comunicación. Comunicación Social UNR Rosario, Argentina, 1998.

Malinowski, Bronislaw (1985) *Magia, Ciencia y Religión*, 1985 Edit. Planeta de Agostini. Versión para internet: en http://antropologias.descentro.org/files/downloads/2010/08/MALINOWSKI_B._Magia-ciencia-y-religion.pdf Accedido el 15 de agosto 2012

Marcuse, Herbert (1994) *Razón y revolución*, Ediciones Altaya S.A.1994, Barcelona.1994

Márquez Robledo, D. *Numismática cartaginense*. Artículo en Internet, en <http://www.cartago-la-cabeza-de-caballo-y-una.html> extraído el 12 de agosto de 2012

Martínez Coll, J.C. (2007) *La invención y evolución del dinero en China*. En <http://www.eumed.net/rev/china/04/jcmc.htm> Accedido el 22 de agosto de 2013

Martínez Hidalgo, G. (2009) *El Bosón de Higgs: La partícula misteriosa en busca del origen de la materia <<la materia y el mundo de las partículas>>* En http://www.nodo50.org/ciencia_popular/articulos/Higgs.htm Accedido el 7 abril 2014

Martínez, Trinidad	<i>Marcas efímeras</i> En http://www.mav.cl/marcas_efimeras/index.html Último acceso el 27 de abril de 2014
Max Neef, M. (1998)	<i>Desarrollo a Escala Humana. Conceptos, aplicaciones y algunas reflexiones.</i> Icaria Editorial, S.A. Barcelona 1998
Mayans i Planells, Joan, 2002,	<i>Nuevas Tecnologías, Viejas Etnografías. Objeto y Método de la antropología del ciberespacio.</i> Fuente original: Revista Quaderns de l'ICA, 17-18, Pág. 79-97. Disponible en el ARCHIVO del Observatorio para la CiberSociedad en http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=23 Accedido el 20 de agosto 2013
Meléndez, M. (2008)	<i>Arte, lucha de clases y transición revolucionaria,</i> En http://www.elperroylarana.gob.ve/phocadownload/Arteluchadeclasesweb.pdf Accedido el 13 de agosto 2013
Méndez. L. (1995)	<i>Antropología de la Producción Artística.</i> Ed. Síntesis. Madrid, 1995.
Montané, J.L.(2008)	<i>El Arte en tiempos de crisis.</i> Revista Transversales número 13 invierno 2008-2009 (Asociación Internacional de Críticos de Arte). Artículo en Internet. En la Web http://www.transversales.net/t13jlm.htm Accedido el 14 de agosto 2013
Mills, G. (1971)	<i>Art: an introduction to qualitative anthropology.</i> En <i>Anthropology and Art: readings in cross-cultural aesthetics.</i> Nueva York: Ch. M. Otten ed. Pág. 66-92.
Museo del Prado	En http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/bodegon-1/ Último acceso el 27 de abril 2014
Ocampo, E. Peran, M. (1991)	<i>Teorías del Arte.</i> Editorial Icaria. Barcelona, 1995.
Orellana R. M, (1996)	<i>En torno al pensamiento de Binford,</i> Revista Chilena de Antropología Nº. 13, 1995-1996 Universidad de Chile Facultad de Ciencias Sociales, 1996.
Ortega y Gasset, J (1930)	<i>La Rebelión de las Masas,</i> En la Web http://www.seminariodefilosofiadelderecho.com/Biblioteca/O/rebelion.pdf último acceso el 9 de agosto de 2014
Ospina Herrera, Carlos Alberto, 2009	<i>La universalidad de la metáfora en el Arte.</i> Artículo en Internet, en http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n41/n41a09.pdf Accedido 17 de agosto 2013
Othón Téllez (Unesco, 1982).	<i>Campos de reflexión sobre el concepto de cultura</i> http://www.othontellez.com.mx/index.php?Itemid=55id=28option=com_contenttask=view Accedido el 4 de enero 2012 a la
Payro, Julio E. (1956)	<i>Historia gráfica del arte universal.</i> Buenos Aires: Editorial Codex S.A.
Pope, Alexander (1731)	<i>Epístola a Lord Burlington.</i> En http://sensacion-accion-creacion.blogspot.com.es/2013/02/latransformacion-del-paisaje-de-la.html Accedido el 13 de agosto de 2013
Puledda, Salvatore 1994	<i>Interpretaciones del humanismo.</i> Título original: Interpretazioni dell Humanísimo. Traducido por Mónica B. Brocco. Un humanista contemporáneo escritos y conferencias, Pág. 46. disponible en la Web: http://www.humanistas.cl/wp-content/uploads/2012/07/salvatore-puledda-un-humanista-contemporaneo.pdf Último acceso 21 24 de abril de 2014
RAE.: 22ª edición	Diccionario online de la Real Academia de la Lengua Española. Disponible en http://lema.rae.es/drae/?val=lenguaje .
Rionda Martínez L.M. 1992	<i>Del Estructuralismo a la Antropología Simbólica.</i> Pág. 3 párrafo2; disponible en la Web: http://luis.rionda.net/images/a/a6/As.pdf accedido el 10 de agosto 2013

Riquelme Quiñónero MT (1978)	<i>Revista Cejillas y Tejuelos. Artículo.</i> En http://bibliotecas1978.wordpress.com/2013/05/26/ Accedido el 30 de agosto de 2013.
Rodríguez Tous, J.A. (2002)	<i>Idea estética y negatividad sensible. La fealdad en la Teoría estética de Kant a Rosenkranz.</i> Barcelona: Ediciones de Intervención Cultura Pág. 62 nota 40.
Rosales Ponce de León, Laura y López-Negrete Miranda, Allan (septiembre 2011)	<i>Arte, tecnología y virtualización, tres formas en que la humanidad se relaciona con el mundo desde la prehistoria.</i> Disponible en http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/7-563-8054sbp.pdf Accedido el 6 de septiembre de 2013
Rossique, Paco (2007)	<i>El estante del fondo.</i> En http://elestantedelfondo.blogspot.com.es/2007/05/el-museo-virtual-ii-goya-un.html Accedido el 15 de agosto de 2013
Rubio Martínez, Mariano (1979)	<i>Ayer y hoy del grabado y sistemas de estampación. Conceptos fundamentales, historia técnicas.</i> Tarraco, Tarragona, 1979.
Ruiz Ruiz M.C. (2008)	<i>El molde de Bloque como Matriz. Una mirada personal al relieve en la gráfica contemporánea.</i> Tesis Doctoral. UPV. Valencia, 2008.
Ruiz, Laura (2013)	<i>Arte Bizantino</i> Accedido el 6 de septiembre de 2013. En http://es.scribd.com/doc/117993173/Temario-bizantino Accedido el 15 de agosto 2013.
Sahlins, M. Elman, R. Service (1988)	<i>Evolución y Cultura.</i> Paidós.BB. Aires, 1988.
Saiz, Angel	<i>Historias de guerra.</i> http://historiasdeArteyguerra.blogspot.com.es/ Accedido el 15 de agosto de 2013.
Sánchez Luna, Alfonso	. (s.f.) <i>Las Musas. Una reflexión en torno a la inspiración en el Arte,</i> disponible en la Web: http://www.alfonsosanchezluna.com/index.php?/Publicaciones/Las-Musas . recuperado el 30 de agosto 2012.
----- (2006)	<i>Arte y Diseño Gráfico: Aproximación interdisciplinar.</i> UMH, 2006
----- (2009)	<i>El Vínculo Poético.</i> http://ve.umh.es/blogs/edicionsimemories/catalegs/2009-abr-vinculopoetico.pdf Accedido 15 agosto 2013
Satué,E. (2011)	<i>El diseño gráfico de perfumes y jabones .</i> En Http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Arte_Belleza/documentos/belleza_estudios_02.pdf . Accedido el 31 de agosto de 2013
Sieber, Roy (1971)	<i>The arts and their changing social function.</i> En <i>Antropology and Art: Readings in cross-cultural aesthetics.</i> Nueva York, Ch. M. Otten ed., págs. 203-211. Accedido 30 de agosto 2013
Soler, Ana (2011)	<i>Estampa-Original/Arte-Múltiple,</i> ponencia que realizó Ana Soler, de la Universidad de Vigo, en el I Foro de Arte Múltiple, octubre 2011 en Madrid. Disponible en http://www.estampa.org/web/wp-content/uploads/downloads/2012/12/Actas_Foro_AM.pdf Último acceso el 25 de abril de 2014
Squiripa, Anabella (2008)	<i>Artículo de internet.</i> En http://www.eliceo.com/libros/Arte-mito-y-ciencia.html Accedido el 18 de agosto de 2013
Steiner, C (1971)	<i>The Stroke Exonomy.</i> T.A.J., I, 3,9-5. Traducción española: “La economía de caricias”. En M.G.Friedlander, <i>Artículos seleccionados de Análisis Transaccional (1971-1980)</i> Editorial CCS. Madrid, 2007.
Taine, Hipólito (2000)	<i>Filosofía del Arte.</i> Edit. elaleph.com. En http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/arte1.pdf Accedido el 8 de septiembre 2013

Torres, Cristina (2011)	<i>Se desvela el secreto de la coca-cola.</i> En http://www.openads.es/se-desvela-el-secreto-de-la-coca-cola/ Accedido el 16 de agosto 2012
Von Petzinger, Genevieve (2009)	<i>Making the Abstrac Concrete: The Place of Geometric Signs in French Upper Paleolithic Oaretal Art.</i> Ultimo acceso el 1 de Julio 2014 en https://dspace.library.uvic.ca:8443/handle/1828/1402
Watzlawick, P. Janet Helmick Beavin Y Don D. Jackson (1985)	<i>Teoría de la Comunicación Humana.</i> Ed. Herder, Barcelona, 1985.
White, Leslie A. (1964)	<i>La Ciencia de la Cultura: un estudio sobre el Hombre y la civilización.</i> Paidós.BB. Aires, 1964.
Wöfflin, H., (1976)	<i>Conceptos fundamentales de la historia del arte.</i> Espasa-Calpe, Madrid, 1976
Zener, H. (1974)	<i>El Arte,</i> En Le Goff, J.; Nora, P. (1974): <i>Hacer la Historia, II:</i> Edit. Laia, Barcelona disponible en la Web: Párrafo 10 “Seminario historia del Arte 2008” http://seminariohistoriadelaArte2008.blogspot.com.es/2008/09/hacer-la-historia.html Accedido el 8 de septiembre 2013.
Zerpa Rojas, I. (2013)	<i>Geometría fractal para descifrar los mensajes ocultos del plumaje.</i> En http://www.behavecol.es/es Último acceso 27 de abril de 2014

OTRAS WEB CONSULTADAS

<u>TEMAS</u>	<u>WEB</u>
Arte Carteles	http://www.misscompras.com/camiseta-alex-ross-tio-sam-19417/ http://imakinarium.net/homenajes/tiosam/tiosam.htm http://imakinarium.net/notis/2013/5/130522_homenaje_watching/0_heswatchingyou.jpg http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1583068/flamenco/es/la/cancion/protesta/mas/importante/y/duradera.html
Arte como Crítica social	http://www.actiludis.com/wp-content/uploads/2011/04/Medio-pan-y-un-libro.pdf http://www.goeat.com/lyrics/103419/espana-es-idiota-def-con-dos-espana-es-idiota http://www.youtube.com/watch?v=YXvTLGslkIM http://revista.escaner.cl/node/6189
Arte como soporte	http://bilbaoArte.org/cms/wp-content/gallery/pdf/BERNIA_2009.pdf http://www.newzealand.com/travel/media/features/maori-culture/maori_ta-moko-significance_feature.cfm http://www.icemanphotoscan.eu/
Arte Sahara	http://www.granadahoy.com/article/ocio/1375358/revolucion/artistica/para/desempolvar/sahara.html
Arte Terapia	http://pendientedemigracion.ucm.es/info/otri/complutecno/fichas/tec_mlopezfernandez1.htm http://experienciasdetransformacion.entrepueblos.org/k-a-h-in-a http://bloglacasamarilla.files.wordpress.com/2012/05/Arte-como-transformacion-social.pdf
Arte Transformación social	http://www.vientosculturales.org http://experienciasdetransformacion.entrepueblos.org/k-a-h-in-a http://www.granadahoy.com/article/ocio/1375358/revolucion/artistica/para/desempolvar/sahara.html http://www.artined.eu/es/
Arte y Cultura Aborigen Australiana. Koori.	http://web.jet.es/banet/abor.htm http://www.aboriginalartonline.com/culture/symbols.php

	http://www.aboriginalartonline.com/aboriginalprints/urban-pr.php?type=1&local=26# http://www.aboriginalartonline.com/art/art.php
Arte y educación	http://www.artined.eu/es/ www.vientosculturales.org
Filosofía	http://filosofia.laguia2000.com/filosofia-contemporanea/el-hombre-masa-segun-ortega-ygasset#ixzz2bhR6cP3L
Historia y Ciencia	http://www.historiayciencia.es/2012/03/los-primeros-homosapiens-podrian.html
Mitología Griega	http://mitologiagriega.info.blogspot.com.es/2010/09/hero-y-leandro.html
Naturaleza humana	Documental "Animal Sapiens" http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=ETvoM-heFoE
Prehistoria	http://neanderthalis.blogspot.com.es/2009/05/descubren-estatuilla-de-marfil-de-hace.html http://www.typicalish.com/default.aspx?info=000BF5 http://revista.escaner.cl/node/6189 <i>Artículo " el hombre de hielo " en http://www.icemanphotoscan.eu</i>



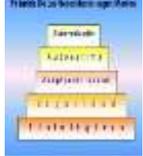
ANEXO-I

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

INDICE DE ILUSTRACIONES

<u>Nº</u>	<u>MINIATURA</u>	<u>REFERENCIA</u>	<u>Pág.</u>
1		Ilustración 1: Diagrama Especie humana como cultural y artística, es producción propia	21
2		Ilustración 2: Vía: The Guardian Robin Mackie Accedido el 14 de marzo de 2012, Fuente: http://www.historiayciencia.es/2012/03/los-primeros-homo-sapiens-podrian.html	24
3		Ilustración 3: Tabla de especies y resumen en http://es.wikipedia.org/wiki/Reino_(biolog%C3%ADa . Accedido el 13de Agosto de 2012.	32
4		Ilustración 4: Techo de las manos. Cueva de El Castillo en Puente Viesgo (Cantabria, España En http://www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/una-cueva-cantabria-sugiere-que-los-neandertales-pintaban-1926042 Accedido el 8 de Agosto de 2014	43
5		Ilustración 5: El Hombre de Vitruvio, de L. Da Vinci En http://es.wikipedia.org/wiki/Hombre_de_Vitruvio ; Accedido el 5 de julio 2012	44
6		Ilustración 6: Né pour la peine : l'Homme de Village. Éditeur : chez Basset (A Paris 1789) Format : 1 est. : eau-forte, col. ; 30,5 x 19,5 cm (élt d'impr.) En http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6944065j.r=.langES Accedido el 4 de enero 2013	47
7		Ilustración 7: <i>Tríptico de Harbaville</i> . Siglo X. Marfil. Museo del Louvre (Paris-Francia). En http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tryptych_Harbaville_Louvre_OA3247_recto.jpg Accedido el 8 de mayo de 2014	48
8		Ilustración 8 : <i>11S. N.Y.</i> Aguafuerte 30x24cm Rita Martorell (2001) En http://www.ritamartorell.com/HTM/Grabados11S.N.Y.htm Accedido el 27 de agosto de 2012	49
9		Ilustración 9: <i>El Sistema de Arte-Cultura: una máquina de construir autenticidad</i> (Fuente: Clifford, 1995:267).	61
10		Ilustración 10: <i>El hombre con la nariz rota</i> , en París, Museo de Rodin, talla en mármol por Léon Fourquet en el invierno 1874/1875 44.8 x41.5 x 23.9 centímetros. En http://www.cbx41.com/article-22500574.html Accedido el 16 de agosto de 2012	62
11		Ilustración 11: <i>Máscara Lwalwa</i> (Republica del Congo) http://www.taringa.net/posts/imagenes/2373837/Mascaras-africanas-con-historia.html Accedido el 11 de julio de 2012)	62

- 12  **Ilustración 12:** Comparación entre Falsificación y Auténtico, a la izquierda la obra de Elmyr de Hory; a la derecha la obra de Picasso En <http://www.20minutos.es/noticia/1726997/0/elmyr-de-hory/falsificador-Arte/exposicion/#social> Accedido el 9 de agosto de 2013 63
- 13  **Ilustración 13:** Les formigues. Aguafuerte a siete colores. Joan Miró perteneciente a la colección de cinco grabados para ilustrar poemas de Salvat Papaseit. Edición “Las Estampas de la Cometa” de Gustavo Pili, 1974 En <http://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/3785/tesisUPV2857.pdf.txt;jsessionid=08ADE00437A71D6731B76B50E48E1DE2?sequence=6> el 12 de agosto 2012 66
- 14  **Ilustración 14:** “Homenaje a la Constitución española” (Alicante) Escultura en cerámica de Antoni Blasco. Una foto de producción propia el 31 de agosto de 2013 67
- 15  **Ilustración 15:** TABLA: Paralelismo entre la propuesta filosófica de Harris y la adquisición de conocimiento científico; comparándolas con el proceso creativo. Es producción propia. 73
- 16  **Ilustración 16:** Gráfico: *La construcción del Arte* es producción propia 74
- 17  **Ilustración 17** Pareja. Fernando Botero 1993 Escultura en bajo relieve en bronce, edición 3/3. 246 x 174 x 30 cm. En <http://www.banrepcultural.org/obras/fernando-botero/pareja> Accedida el 10 de agosto 2013 79
- 18  **Ilustración 18** Escultura de terracota, c. 6000-5800 a.C., Santuario en el Nivel II de Çatal Hüyük Anatolia-Turquía. Primera representación de la denominada posteriormente Diosa Cibele. Se encuentra dando a luz en un trono entre leones En. <http://pladelafont.blogspot.com.es/2012/10/la-pervivencia-en-catal-huyuk.html> Accedido el 10 de agosto 2013 80
- 19  **Ilustración 19** Tesoro de Villena, 1000 a C. piezas fabricadas con diez kilos de oro de 24 quilates. En <http://www.turismovillena.com/noticia.asp?idnoticia=52064> Accedido el 10 de agosto de 2013 82
- 20  **Ilustración 20.** “Pintado”. “Maravillas y misterios del mundo que nos rodea”. Selecciones del Reader’s Digest, Madrid, 1978:297 82
- 21  **Ilustración 21:** Parte del ventanal N-III, de la Catedral de León. En http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/el-60-de-las-vidrieras-de-catedral-ya-estan-restauradas_424238.html accedido el 10 de agosto de 2013 86
- 22  **Ilustración 22:** Ramón de Soto; A la mar mediterránea fecunda. En <http://www.jdiezarnal.com/valenciaesculturapublica.html> Accedido el 30 de agosto 2013 87
- 23  **Ilustración 23** : Zapatos de Van Gog En <http://bitnavegante.blogspot.com.es/2009/09/las-botas-de-vincent-van-gogh.html#sthash.uM9qoc8i.dpuf> Accedido el 11 de agosto de 2013 88
- 24  **Ilustración 24:** Diagrama de la comunicación, Fernández 2002 90

- 25  **Ilustración 25** Tabla de necesidades, según Malinowski es elaboración propia 95
- 26  **Ilustración 26.** Pirámide Necesidades humanas según Maslow 96
- 27  **Ilustración 27** Cabeza de caballo En la caverna de Font-de-Gaume, en la Dordoña francesa, hace 10.000 años Maravillas y misterios del mundo Sel.R.Digest, Madrid, 1978:55 107
- 28  **Ilustración 28** Plano de la caverna de Font-de-Gaume, en la Dordoña francesa, hace 10.000 años Maravillas y misterios del mundo Sel.R.Digest, Madrid, 1978:55
- 29  **Ilustración 29** Picasso dibuja en 1949 una paloma que luego es utilizada por Aragón como imagen para el cartel que había de anunciar el congreso fundacional del Movimiento por La Paz, En http://www.madrid.org/museo_picasso/Picasso_y_Arias/biografias/Aragon.htm Accedido el 13 de agosto 2013. 109
- 30  **Ilustración 30** En el cartel de ‘Abaix el Feixisme’ difundido en la Guerra civil española, se aprecia un pié que viste un calzado campesino, pisando la cruz gamada. En <http://galeon.hispavista.com/cArteria/cArtel2.htm> Accedido el 13 de agosto 2013
- 31  **Ilustración 31** Peines del Viento, Chillida. (San Sebastián) 1977. Piezas de acero (de 10 toneladas cada una) se colocan al final del paseo Ondarreta. Accedido el 13 de Agosto 2013 En http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_2204000/2204218.stm 110
- 32  **Ilustración 32** A las puertas del museo, nos topamos con “Puppy”, la floral y adorada mascota creada por el crítico artista Jeff Koons. Este gigantesco West Highland Terrier, está realizado con una finalidad crítica en referencia al elitismo y a la sociedad de masas. Como cualquier sociedad, esta mascota, continúa aumentando, en sentido literal y figurado En <http://www.entreliezos.com/blog/erase-una-vez-un-barco-una-flor-y-un-perro-museo-guggenheim-bilbao/> Accedido el 13 de agosto de 2013 111
- 33  **Ilustración 33** Museo Guggenheim de Bilbao, Frank Gehry, 1997. Accedido el 13/08/2013 En <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com.es/2010/04/f-gehry-museo-guggenheim-bilbao.html> “El Museo Guggenheim de Bilbao es el edificio más grande de nuestros tiempos”. Philip Johnson 112
- 34  **Ilustración 34** Hoguera Mayor 2001. En <http://www.galeon.com/rupertochapi/bocetos.htm> Accedida el 16 de agosto 2013. Constructor: Don Francisco Roca Chorques Lema: El Paso del Tiempo 114
- 35  **Ilustración 35:** Cartel del artista Alex Ross: (nacido en EE.UU. 1970). En <http://www.misscompras.com/camiseta-alex-ross-tio-sam-19417/> Accedido el 16 de agosto de 2013 115
- 36  **Ilustración 36** El David de Miguel Ángel <http://aprendersociales.blogspot.com.es/2007/02/el-david-de-miguel-ngel.html> y Venus de Milo, en <http://www.swingalia.com/escultura/escultura-de-la-venus-del-> 117

37



Ilustración 37 Mujer peinándose, Scultori, Adamo (ca. 1530-1587) S.l., s.n., después de 1565? Estampa: buril, 145 x 95 mm Invent/4444.

119

38



Ilustración 38 El baño Venezia, Flipart, Charles Joseph (1721-1797) Según Pietro Longhi (1702-1785) Wagner, entre 1740 y 1750? Estampa: aguafuerte y buril, 248 x 333 mm Invent/10661

120

39



Ilustración 39 Mujer joven con un frasco de perfume Holl, Frank (1845-1888) Según Gustave Staal (1817-1882) S.l., s.n., entre 1870 y 1888? Estampa: punteado y buril, 170 x 120 mm Invent/12107

121

40



Ilustración 40 El peluquero Venezia, Flipart, Charles Joseph (1721-1797) Wagner, entre 1750 y 1800? Estampa: aguafuerte y buril, 415 x 341 mm Invent /10669

122

41



Ilustración 41 El espejo Biot, Gustave Joseph (1833-1905) Según Jaroslav Cermak (1831-1878) Bruselas, s.n., 1862 Estampa: aguafuerte y buril, 506 x 366 mm Invent/12240

123

42



Ilustración 42 La coquete París?, Desmadryl, Narcisse-Edmond-Joseph (n. 1801) Según Eloise Boulanger (18010-1882) entre 1830 y 1850 Estampa: manera negra, 391 x 275 mm

124

43



Ilustración 43 Mujer joven ante un espejo Londres?, Rolls, Charles (siglo XIX) Según Frank Stone (1800-1859 s.n., entre 1830 y 1880? Estampa: punteado, 106 x 80 mm Invent/12113

125

44



Ilustración 44 Lemercier, Joseph (1803-1887) Según Alphonse Léon Noël (1807-1884) La rêverie Paris, chez Rittner, 1829 Estampa: litografía, 545 x 385 mm Invent/27864

126

45



Ilustración 45 Lacousiere?, P. (siglo XIX) «La Moda de la Elegancia Parisiense del Correo de Ultramar» Estampa: litografía coloreada, 347 x 510 mm Ilustración en: *El Correo de Ultramar*, 1881, Tomo XIII, nº 40, p. 31 Paris, Passage Saulnie, 1881 ER/3614 (p. 31)

127

46



Ilustración 46 Regnier (siglo XIX) Según Aimé Marchaux (siglo XIX) Le Barbier pour rire Paris, L.Turgis Je. Impr. Editeur, 1860 Estampa: litografía, 205 x 235 mm Invent/27334

128

47



Ilustración 47 Anónimo alemán (siglo XVIII) La Sofleusse de Savon Augsburgo, I.I. Haid, entre 1725 y 1767? Estampa: manera negra, 400 x 318 mm Invent/614

129

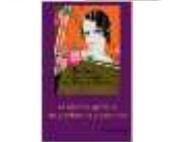
48



Ilustración 48 Frey, Jakob (1681-1752) Según Carlo Maratti (1625-1713) Cleopatra Romae, s.n., 1720 Estampa: aguafuerte y buril, 370 x 245 mm Invent/468

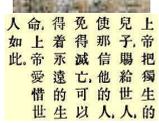
130

- 49  **Ilustración 49** Autor: José Clemente Orozco (1883-1949), S/F, “Manifestación”. 1935 Técnica Litografía sobre piedra litográfica 27x35. Accedido el 14 de agosto de 2013. Disponible en: http://www.aceroArte.com/coleccion/Jose_Clemente_Orozco_manifestacion.htm 132
- 50  **Ilustración 50** “Zapatista” 1936 Orozco Técnica Litografía sobre piedra litográfica 33x41.5 <http://www.artfact.com/auction-lot/jose-clemente-orozco,-zapatistas,-1936,-firmado-e-24-c-q3fki1du6v>
- 51  **Ilustración 51** Jordana Meldenson: Arte y revolución: una recopilación parcial - 61Aragonés: de “El anarquismo en el Arte”, suplemento de *Tierra y Libertad*, Barcelona, Año II, nº 9, abril de 1933, pp. 119-120. Accedido el 14 de agosto de 2013 En la Web → http://macba.cat/uploads/publicacions/desacuerdos/textos/desacuerdos_5/Jordana_Mendelson.pdf 133
- 52  **Ilustración 52** El cartel de la izquierda, es una obra de James Montgomery Flagg (1877-1960). En <http://imakinarium.net/homenajes/tiosam/tiosam.htm> Accedido el 14 de agosto de 2013. El poster de la derecha es data de 1942 y fue dibujado por Glenn Grohe, En : http://imakinarium.net/notis/2013/5/130522_homenaje_watching/0_heswatchingyou.jpg Accedido el 14 de agosto de 2013 134
- 53  **Ilustración 53** publicado por Yunari (2008) disponible en <http://naniesport.blogspot.com.es/> Accedido el 3 de septiembre 2013 138
- 54  **Ilustración 54** *Esto es peor*. Los desastres de la guerra. Goya. Aguafuerte, aguada y punta seca. 157 x 208 en Agosto de 2012 http://www.almendron.com/arte/pintura/goya/estampas/desastres/desastres_05.htm 139
- 55  **Ilustración 55** *Grande hazaña ¡Con muertos!* Los desastres de la guerra. Goya. Aguafuerte, aguada y punta seca. 156 x 208 en Agosto de 2012 http://www.almendron.com/arte/pintura/goya/estampas/desastres/desastres_05.htm
- 56  **Ilustración 56** : Nunca más guerra! Käte Kollwitz (1867-1945) Litografía 94x70 En <http://laantorchadekraus.blogspot.com.es/2009/01/kthe-kollwitz.html> Accedida el 15 de agosto de 2013
- 57  **Ilustración 57** Masacre en Corea, 1951 de Pablo Picasso. 2013. Está realizado con la técnica al óleo sobre madera y con unas dimensiones de 110 x 210 cm. Disponible en: <http://elstantedelfondo.blogspot.com.es/2007/05/el-museo-virtual-ii-goya-un.html> Accedido el 15 de agosto de 2013 140
- 58  **Ilustración 58** El 3 mayo en Madrid, o “Los fusilamientos” Goya 1814. Lienzo. 268 x 347c m. Disponible en “Galería Online” del Museo Nacional El Prado. Accedido el 15 de agosto de 2013. <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/2/obra/el-3-de-mayo-de-1808-en-madrid-los-fusilamientos-en-la-montana-del-principe-pio/oimg/0/> 141
- 59  **Ilustración 59** Recorte con programa informático de El 3 mayo en Madrid, o “Los fusilamientos”, elaboración propia.

- 60  **Ilustración 60** El Rostro de la Guerra de Salvador Dalí 1940/41. Óleo sobre lienzo. 64x79 cm, colección privada de Boijmans Van Beuningen (Holanda) , en [http://historiasdeArteyguerra.blogspot.com/es/](http://historiasdeArteyguerra.blogspot.com.es/) . Accedido el 15 de agosto de 2013. 142
- 61  **Ilustración 61** Fotografía de Nick Ut (1972) En <http://quhist.com/nina-napalm-guerra-vietnam/> Accedido el 15 de agosto de 2013)
- 62  **Ilustración 62** Carteles publicitarios de la marca cocacola, No disponible más datos, en <http://pcescritorio.info/40-hermosos-carteles-antiguos-de-coca-cola.html> accedido el 1 de septiembre de 2013 143
- 63  **Ilustración 63** *El diseño gráfico de perfumes y jabones. Enric Satué 2011* http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Arte_Belleza/documentos/belleza_estudios_02.pdf accedido el 31 de agosto de 2013 144
- 64  **Ilustración 64** 'El grito' de Edvard Munch (Extraído el 1 de agosto 2012 de la Web: http://m.df.cl/el-grito-se-remata-en-us-120-millones-y-es-la-obra-de-Arte-mas-cara-del-mundo/prontus_df/2012-05-03/112721.html) 145
- 65  **Ilustración 65** La Venus de Hohle Fels Talla en marfil de mamut de hace unos 35.000 años Accedido el 15 de agosto de 2013. En <http://neanderthalis.blogspot.com.es/2009/05/descubren-estatuilla-de-marfil-de-hace.html> 147
- 66  **Ilustración 66** Venus de Willendorf. Figura calcárea de 10,5 cm de altura, datada hacia el 20.000 a C. conservada en el Museo Arte Natural de Viena. Accedida el 15 de agosto de 2013. Imagen en <http://pics1.this-pic.com/image/venus%20of%20willendorf%2023%20000%20bce> 148
- 67  **Ilustración 67** Dama de Elche, S-V a.c. 56 cm. Caliza. Museo arqueológico nacional. En http://enciclopedia.us.es/index.php/Archivo:Dama_de_Elche_ampliada.jpg Accedido el 16 de agosto de 2013 152
- 68  **Ilustración 68** Escena de caza. Arte prehistórico Cova dels Cavalls de Valltorta (Castellón, Comunidad Valenciana, España) En <http://www.typicalish.com/default.aspx?info=000BF5> Accedido el 16 de agosto de 2013 153
- 69  **Ilustración 69** "Bodegón de Cacharros" Francisco de Zurbarán, 1650. Oleo en lienzo. 46x84 cm En <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/bodegon-1/> Accedido el 16 de agosto de 2013 155
- 70  **Ilustración 70** "Ardor" Alfonso Sánchez Luna, 2010. Grabado Al aguafuerte gofrado sobre papel 50x33cm. Colección Pedro Beltrán. En <https://es-la.facebook.com/photo.php?fbid=136361419737612&set=a.136361063070981.13049.122464691127285&type=1&theater> Accedido el 16 de agosto de 2013 156
- 71  **Ilustración 71** Cabeza de caballo, foto de archivo, no hay autor Accedido el 13 de agosto 2012 en la Web: http://es.123rf.com/photo_584507_cabeza-de-caballo.html 158
- 72  **Ilustración 72** "cabeza de caballo" Picasso, Pablo Málaga, 1881-Mougins, Francia, 1937 65 x 92 cm Óleo Lienzo. 158

- 73  **Ilustración 73** Detalle del Guernica de Picasso, 1937. Accedido, al igual que la anterior imagen el 19 de agosto 2012, en la Web: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/autores-obras.html?id=329> 158
- 74  **Ilustración 74** Moneda de plata (410-310 a.C.) . Fuente: Diego Márquez Robledo, extraído el 20 de agosto 2012 de la Web: <http://www.cartago-la-cabeza-de-caballo-y-una.html>
- 75  **Ilustración 75** Ruvén Afanador, 1959, en su libro *Torero, 2001* Esta foto del citado libro, nos sirve para ilustrar el concepto de metonimia. Accedido el 17 de agosto 2013 disponible en la Web. <http://bajoelsignodelibra.blogspot.com.es/2011/07/torero-por-ruven-afanador.html> 160
- 76  **Ilustración 76** POESÍA VISUAL Bernardo Morales González En <http://revista.escaner.cl/node/6189> Accedido el 17 de agosto de 2013
- 77  **Ilustración 77** Alfonso Sánchez Luna *Oculta en las profundidades no accesible a ningún viento*. Temple sobre papel. 76 x 111 cm 162
- 78  **Ilustración 78** El Festival de Arte Urbano de la UPV domina los muros de la Politécnica -mayo 2011- En <http://www.lasprovincias.es/20110511/comunitatvalenciana/valencia/festival-Arte-urbano-domina-201105111830.html> Accedido el 17 de agosto de 2013. 164
- 79  **Ilustración 79** Cueva de las Manos en el Departamento Lago Buenos Aires al oeste de la Provincia de Santa Cruz en Argentina. 7350 a.C. (En <http://alphatravel.com.ar/patrimonios-de-la-humanidad-argentina/01-la-cueva-de-las-manos-7> Accedido el 17 de agosto de 2013)
- 80  **Ilustración 80** Grabado del Mito de Leandro editado por Ernst Keil's Nachfolger en Leipzig 1879. En http://es.wikipedia.org/wiki/Marc_Le_Riche . Accedido el 18 de agosto de 2013 166
- 81  **Ilustración 81** Fotografía de monedas como símbolo, es de elaboración propia. 169
- 82  **Ilustración 82** Paloma de la paz de P. Picasso Publicado en la Web http://www.coddehumgro.org.mx/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=608&Itemid=441
- 83  **Ilustración 83** Unidad Simbólica en el ritual del Viernes Santo en Priego de Córdoba delante de la Imagen de Jesús el Nazareno En <http://www.aytopriegodecordoba.es/> el 9/08/2006 170
- 84  **Ilustración 84** Altamira. Neocueva. Cabeza de bóvido Paleolítico Superior. Accedido el 19 de agosto de 2013 En <http://www.Artehistoria.jcyl.es/v2/obras/19901.htm> 171
- 85  **Ilustración 85** Esquema de Alcina (2004:44) sobre las complejas relaciones del arte. 178
- 86  **Ilustración 86** Copia de la Tipología de los signos no figurativos (Genevieve von Petzinger) Las cuevas de Pech Merle, de Font-de-Gaume y Rouffignac, en el sur de Francia Accedido el 14 de marzo de 2012, Fuente: <http://www.historiayciencia.es/2012/03/los-primeros-homo-sapiens-podrian.html> 179

87		Ilustración 87 Foto de <i>el no lugar y ciudades del anonimato</i> , 2010 Dr. Adolfo Vásquez Rocca, en http://adolfovrocce.bligoo.com/psicopolitica-en-sloterdijk-y-virilio-el-no-lugar-y-ciudades-del-anonimato-por-adolfo-vasquez-rocca - Accedida el 20 de agosto de 2013	181
88		Ilustración 88 La fotografía procede de yesbuts.wordpress.com/ 10 de noviembre 2011 En http://manueldelgadoruiz.blogspot.com.es/2012/11/el-ser-como-posicion-y-el-espacio-como.html accedida el 20 de agosto de 2013.	182
89		Ilustración 89 Cuadro sinóptico elaborado por Mariano Rubio Martínez 1979:12 que aquí se reproduce.	191
90		Ilustración 90 Sutra del Diamante. Xilografía. Fue impreso el 11 de mayo del año 868. Fuente: http://textoslegalesantiguos.blogspot.com.es/2011/04/el-documento-impreso-mas-antiguo-del.html último acceso el 22 de agosto de 2014	192
91		Ilustración 91 Xilografía. Billeto de banco privado de la provincia de Sichuan de la época de los Song del Norte.(960-1270) Fuente: Juan Carlos Martínez Coll, 2007 en http://www.eumed.net/rev/china/04/jcmc.htm Accedido el 22 de agosto de 2013	193
92		Ilustración 92 Xilografía El Bois Protat, atribuido a Bernard Milnt http://tecnicasdegrabado.es/2009/los-origenes-del-grabado-un-poco-de-historia Accedido el 26 de agosto 2013	195
93		Ilustración 93 “punta seca”, es producción propia	196
94		Ilustración 94 “buril”, es producción propia	197
95		Ilustración 95 El coloso. Aguatinta bruñida. Entre 1810 y 1818. Francisco Goya (1746-1828). Medidas: 28,50 x 21 cm. Biblioteca Nacional, Madrid.(Extraído de la red el 13 de agosto 2012. http://personal.telefonica.terra.es/web/tallergrabado/aguatinta.htm	199
96		Ilustración 96 Firmado Joan Miró (1893 - 1983), color original aguafuerte y aguatinta con la impresión carborundum y cemento en papel de trapo Mandeure, Polyphème, 1968 En http://tothewire.wordpress.com/2009/09/18/artist-of-the-day-joan-miro/ Accedido el 14 de septiembre d013	206
97		Ilustración 97. un ejemplo de fractal natural (Brócoli) Ver más en http://tuplanetavital.org/actualidad-planetaria/planeta-fractal-en-la-radio/#sthash.27DCK1hI.dpuf Accedida el 28/08/2013	
98		Ilustración 98 Fractal generado por ordenador (Imagen: Wolfgang Beyer). En http://www.mncn.csic.es/InformacinGeneralContacto/AvisoLegal/seccion=1232&idioma=es_ES.do Accedido el 28 de agosto 2013	210
99		Ilustración 99 Fractal generado por ordenador (Imagen: Wolfgang Beyer) En http://www.mncn.csic.es/InformacinGeneralContacto/AvisoLegal/seccion=1232&idioma=es_ES.do Accedido el 28 de agosto 2013	
100		Ilustración 100 Perdiz roja mostrando su babero negro (Foto: Rafael Palomo) En http://www.mncn.csic.es/InformacinGeneralContacto/AvisoLegal/seccion=1232&idioma=es_ES.do Accedido el 28 de agosto 2013	

- 101  **Ilustración 101**, de izquierda a derecha: Santo Rostro de la Catedral de Jaén. En <http://www.catedraldejaen.org> ; Volto Santo de Manoppello (Italia).<http://www.voltosanto.it> ; Santa Faz de Alicante. En <http://europapress.es> Foto: Obispado de Orihuela Alicante ; El velo de la Verónica en Roma, Iglesia de San Pedro. <http://www.ranimirum.com/busca/velo.htm> Accedido el 27/08/13 214
- 102  **Ilustración 102** Biblia Pauperum (La biblia de los pobres) (S-XV)<http://www.alabadora.com/2012/07/la-biblia-pauperum-la-biblia-ilustrada.html> Accedida el 26 de agosto 2013 215
- 103  **Ilustración 103** Fósil de Trilobites. En <http://temas-biologia.blogspot.com.es/2012/04/invertebrados-fosiles.html> Accedido el 27 de agosto de 2013 222
- 104  **Ilustración 104** <http://bibliotecas1978.wordpress.com/2013/05/26/> Accedido el 27 de agosto de 2013 227
- 105  **Ilustración 105** Jeroglifos mayas Fuente. Revista *Cejillas y Tejuelos*. <http://bibliotecas1978.wordpress.com/2013/05/26/> Accedido el 30 de agosto de 2013 228
- 106  **Ilustración 106** Pictogramas chinos Fuente. Revista *Cejillas y Tejuelos*. Accedido el 30 de agosto de 2013 <http://bibliotecas1978.wordpress.com/2013/05/26/> Accedido el 30 de agosto de 2013 228
- 107  **Ilustración 107:** Pictogramas Chinos, son elaboración propia 228
- 108  **Ilustración 108:**Emoticonos en <http://www.casacochecurro.com/2012091912658/sabias-que/30-anos-de-emoticonos.html> Pictogramas para niños, fuente: En <http://maestraespecialpt.blogspot.com.es/2011/06/agendas-visuales-pictogramas.html> Accedido el 30 de agosto de 2013 229
- 109  **Ilustración 109** Marcas Efímeras, de Trinidad Martínez. En http://www.mav.cl/marcas_efimeras/instalacion_performance_marca_s3.html Accedido el 14 de septiembre 2013 230
- 110  **Ilustración 110** Huella dactilar es producción propia 230
- 111  **Ilustración 111:** Excoriaciones en el rostro. Un rito de paso a la identidad Disponible en <http://informaticadiariodecampo.blogspot.com.es/> Accedido el 30 de agosto de 2013. Publicado por A. Carolina Hernández Meneses (2008). 232
- 112  **Ilustración 112:**Excoriaciones en la espalda. Hombres cocodrilo. Disponible en <http://informaticadiariodecampo.blogspot.com.es/> Accedido el 30 de agosto de 2013. Publicado por A. Carolina Hernández Meneses (2008). 232
- 113  **Ilustración 113:** Tatuaje Maorí James Webster wears a peha (mid to lower body tattoo) by artist Mark Kopua. Photo credit: Norman Heke. En http://www.newzealand.com/travel/media/features/maori-culture/maori_ta-moko-significance_feature.cfm Accedido el 30 de agosto de 2013 232
- 114  **Ilustración 114:** Cueva de las manos (Patagonia Argentina) 7350 años a C. En http://es.123rf.com/photo_3227280_antiguas-pinturas-rupestres-en-la-patagonia-sur-de-argentina.html Accedido el 30 de agosto de 2013 234

115		<p>Ilustración 115: Foto de la huella de la bota del hombre en la Luna (Satélite de la Tierra) http://www.nasa.gov/mission_pages/apollo/index.html Accedido el 29 de agosto 2013</p>	234
116		<p>Ilustración 116: Huella de pie izdo. Fossilizada en Laetoli (Tanzania) http://www.oocities.org/torosaurio/crdebunk/afarensis.html Accedido el 29 de agosto 2013</p>	234
117		<p>Ilustración 117: Citados por María Teresa Carrasco Lazareno Página 70, En El Sello Real En Castilla: Tipos Y Usos Del Sellado En La Legislación Y En La Práctica Documental (Siglos XII Al XV), Sin fecha publica. Disponible En http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento36919.pdf Accedido el 29 de agosto de 2013</p>	236
118		<p>Ilustración 118 Rostro infantil de aborigen koori Disponible en la Web http://web.jet.es/banet/abor.htm último acceso el 8 de septiembre 2013</p>	271
119		<p>Ilustración 119 Arone Meeks, 2008 Título: Espíritu Ark. Linóleo: 150 x 90 cm Edición 35. Disponible en http://www.aboriginalartonline.com/aboriginalprints/urban-pr.php?type=1&local=26# accedido e 8 de septiembre de 2013</p>	273
120		<p>Ilustración 120 Símbolos utilizados en Papunya arte desierto central Basado en información del "Papunya Tula" por Geoffrey Bardon. Disponible en http://www.aboriginalartonline.com/culture/symbols.php último acceso el 8 de septiembre de 2013</p>	274
121		<p>Ilustración 121 (2 y 86) Foto: Tipología de los signos no figurativos (Genevieve von Petzinger) Las cuevas de Pech Merle, de Font-de-Gaume y Rouffignac, en el sur de Francia Accedido el 14 de marzo de 2012, Fuente: http://www.historiayciencia.es/2012/03/los-primeros-homo-sapiens-podrian.html</p>	275
122		<p>Ilustración 122 Helicóptero Tjunggarrayi, Artista koori de 73 años. En http://www.aboriginalartonline.com/art/art.php Accedido 9/09/2013</p>	276
123		<p>Ilustración 123 Título: Wangartu Grabado 30x30 Obra de Helicóptero Tjunggarrayi</p>	276
124		<p>Ilustración 124 Título: Júpiter Bueno. Aguafuerte 38 x 74 Obra de Helicóptero Tjunggarrayi En http://www.aboriginalartonline.com/art/art.php Accedido 9/09/201</p>	276
125		<p>Ilustración 125 Foto de Bessie Nakamarra Sims, artista koori mujer de 80 años En http://www.aboriginalartonline.com/art/art.php Accedido 9/09/201</p>	277
126		<p>Ilustración 126, Grabado 16 x 19 cms. Autor: Bessie Nakamarra Sims, En http://www.aboriginalartonline.com/art/art.php Accedido 9/09/201</p>	277
127		<p>Ilustración 127 Foto de Arroz Japaljarri Stewart, 73 años Artista Aborigen, En la web. http://www.aboriginalartonline.com/art/art.php Accedido 9/09/201</p>	277
128		<p>Ilustración 128 Grabado 16 x 19 cms. Autor: Arroz Japaljarri Stewart, En http://www.aboriginalartonline.com/art/art.php Accedido 9/09/201</p>	277

129		Ilustración 129 Artista aborigen , Watson, Judy Napangardi 1920—2004 En http://www.aboriginalartonline.com/art/art.php Accedido 9/09/201	
130		Ilustración 130 Grabado 16 x 19 cms. Autora: Watson, Judy Napangardi En http://www.aboriginalartonline.com/art/art.php Accedido 9/09/201	
131		Ilustración 131 Foto del reconocido artista Aborigen Arroz Japaljarri Sims, mientras trabajaba (1917-2010) http://www.aboriginalartonline.com/art/art.php Accedido 9/09/201	278
132		Ilustración 132 grabados de 9 artistas aborígenes http://www.aboriginalartonline.com/art/art.php Accedido 9/09/201	279
133		Ilustración 133 “Mare Nostrum” En la Web. http://franguillem.blogspot.com.es/2012/09/mare-nostrum.html Accedido el 10 de septiembre de 2013	282
134		Ilustración 134 , foto de olivo, en la Web. http://www.ignaciovalduertes.es/blog/wp-content/uploads/2012/07/olivo.bmp accedido el 10 de septiembre 2013	
135		Ilustración 135 Toro bravo, En http://www.cetnotorolidia.es/opencms_wf/opencms_toro_de_lidia/fenotipo_d_e_raza/index.html Accedido el 10 de septiembre de 2013	
136		Ilustración 136 “Picasso con montera”, foto de André Villers, En http://servicios.diariosur.es/picasso/toros2.htm Accedido el 10 de septiembre de 2013	283
137		Ilustración 137 Dora y el minotauro, Picasso, 1936, Museo Picasso de París. En http://unatemporadaenelinfierno.net/2009/10/31/picasso-arte-sexo-y-erotismo/ Accedido el 10 de septiembre de 2013	
138	    	Ilustración 138 (parte) en http://imagenesdemapas.com/2013/03/23/imagenes-mapa-australia/ accedida el 10 de septiembre de 2013 Ilustración 138 (parte) en http://www.bootsnall.com/australia accedida el 10 de septiembre de 2013 Ilustración 138 (parte) en http://climaticocambio.com/el-verano-furioso-australiano/ accedida el 10 de septiembre de 2013 Ilustración 138 (parte) en http://www.didgeridoo.es/aborigen.htm accedida el 10 de septiembre de 2013 Ilustración 138 (parte) “Los Wandjinas” pinturas rupestres, hechas por seres que descendieron a la tierra en tiempos remotos según los aborígenes. En http://www.bibliotecapleyades.net/esp_australia_sueno.htm último acceso el 10 de septiembre de 2013	284
139 y ss.		A partir de la ilustración 139, son de producción propia.	

ANEXO-II

PRESENTACIÓN EN POWER POINT REALIZADA EN SU DÍA A LOS
ALUMNOS Y ALUMNAS PARA PRESENTAR EL PROGRAMA DE LA
EXPERIMENTACIÓN PRÁCTICA

UNA IMAGEN



UN ROSTRO



UNA CULTURA



LOS KOORI

* ¡HOLA! Somos los koori, los habitantes de la Australia. Os queremos comunicar que nuestro sueño permanece, creemos que nuestra sociedad debe seguir existiendo al igual que hace 40.000 años. Siempre hemos estado aquí y siempre estaremos en nuestra tierra. Por que la tierra no es nuestra, no nos pertenece, nosotros pertenecemos a ella.

LOS "WANDJINAS" (H. DE 17.000 AÑOS)



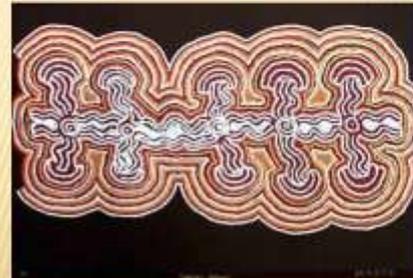
EL ARTE RUPESTRE



EL ARTE KOORI

- La principal fuente del arte aborigen son las creencias religiosas. Para los koori el arte es la representación del pensamiento colectivo, ya que todos participan en su elaboración. El arte es un elemento básico de su cultura ya que desconocen cualquier forma de escritura y es la forma de transmitir sus creencias. Muchas de sus creencias carecen de significados para los no iniciados y dan la impresión de una profunda abstracción. La necesidad de comunicarse les hace recurrir a diversas manifestaciones artísticas: música, danza, mímica, canto y pintura, usan toda su capacidad creadora y todos los elementos naturales posibles

COSMOVISIÓN



ERA DEL SUEÑO



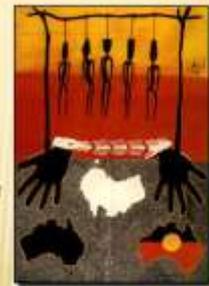
De acuerdo con las creencias aborígenes la vida (humana, animal, aves, y peces) es parte de una gran red de relaciones que forman el gran espíritu de los antepasados de la Era del Sueño. La Era del Sueño continúa como el "Sueño" en las vidas espirituales de la gente alórgen de hoy en día. Los hechos de la antigua era de la creación son reflejados en ceremonias y danzas con forma de mimo. Los cantos acompañados por el diáfono, relacion la historia de aquellos tiempos y trae desde el poder del sueño la fuerza para vivir hoy.

LA ERA DEL SUEÑO

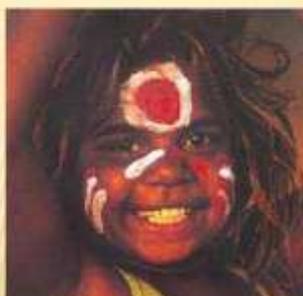


FUNCIÓN MÁGICA

- Las pinturas en cortezas se cuelgan de un palo y se pasean durante las ceremonias de iniciación y los ritos mortuorios. También se pinta la cacería de un animal para favorecer la caza.



LA ERA DEL SUEÑO



LA ERA DEL SUEÑO

Dicen que llevamos aquí desde hace 40000 años, pero estamos aquí desde mucho antes. Hemos estado aquí desde que el que le damos nombre. Nosotros provenimos directamente desde la Era del Sueño creada por nuestros ancestros. Hemos mantenido la tierra como el primer día. Nuestra cultura se centra en recordar los orígenes de la vida. La hermosa tierra ha sido inventada solamente de acuerdo con el poder, sabiduría e intelecto de nuestros ancestros. En la creación de nuestra tierra, los ancestros se movieron a través de la tierra, cazando, luchando, acamando en una tierra sin formas. Desde los sueños a los ancestros, los ancestros hicieron las formigas, los erizos, los cuervos, los cocineros, los canguros, las serpientes y toda la comida y las plantas. Ellos hicieron el sol, la luna y las estrellas. Ellos hicieron los humanos, los tritones y los alanos. Cada cosa podía transformarse en la otra, una planta, un hombre, una mujer, un hombre. Todo fue creado desde el mismo lugar. Todo salió de la Era del Sueño. El mundo tomó forma y fue elaborado con espigas y variedades de las plantas transformadas, los antepasados cambiados se retiraron y se convirtieron en la tierra, el cielo, las nubes, en las criaturas de su creación y en nuestra Era del Sueño.

EL HOMBRE DE LA MIEL (SERIGRAFÍA)

Las abejas salvajes sus colmenas y la miel son conocidas a través de la tierra de Arnhem como Sugarbag. No sólo es un espíritu en forma de un hombre que lleva el diseño de la miel sobre su cuerpo, en el momento de la creación del hombre Sugarbag, viajó en busca de miel tallando árboles y transformando el paisaje a su paso.

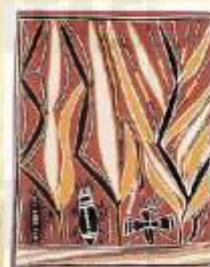


Título: Sugar Man Bag

Peter Njaborambri
Serigrafía
38x46

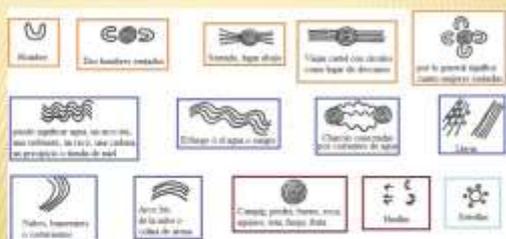
HISTORIA MALANGA (LINOGRABADO)

Representa insectos nocturnos, "sentados" al pie de los tallos de juncos.



David Malangu

SÍMBOLOS



LITOGRAFÍA



5235

GRABADOS

Maryanne Mungatpi
Título: Dom Mujer en
Wurup
- 2000
Grabado, Edición tala 30
89 x 69 cm



TEMLANZA



La figura de la izquierda refleja la Meseta y el agua fresca que llega una nueva vida con tallo de cada temporada de lluvias. La figura de la izquierda representa un "Espiritu Bush", dentro del cual contiene los pozos de agua, los brotes, vida de las plantas y de aves de toda la vida. La figura central es la del artista con las manos extendidas en la tierra que a su vez sostiene su identidad, país y cultura. La imagen de apoyo a estas otras es una de fertilidad y las fuerzas de conexión.

MUSICA

- ✘ Poseen muy pocos instrumentos y son muy simples. El didgeridu es un tronco vaciado a través del cual se emiten los sonidos vocales, pero sin articular palabras. Para marcar el ritmo se usan unos bastones. La música australiana es principalmente vocal y cada grupo tiene su repertorio.

MÚSICA



VIVENCIA DEL TIEMPO

- ✘ los aborígenes australianos. En ninguna de las aproximadamente 500 lenguas que se hablaban en Australia cuando llegaron los europeos existían los conceptos de pasado o futuro. De hecho, en ellas ni siquiera existía el concepto de tiempo. Ellos conservaban la sabiduría de los niños, quienes viven constantemente en el aquí y el ahora y no en el mañana ni en el ayer. Y cuando no están hablando de ese aquí definido por la realidad que nos rodea, es que se hallan en el «Dreamtime» o el tiempo de sueño: un lugar en el que pasado, presente y futuro coexisten y se funden, o mejor dicho, en el que nunca fueron conceptualmente separados. Para ellos, los sueños acontecen en la realidad de los ancestros (Dreamtime), mientras que nuestra realidad viene configurada por el sueño de los ancestros. Es aquí está siendo soñado desde el inicio. Entonces, cuando ellos se despiertan por aquello que nosotros llamamos pasado o futuro, consideran simplemente que están cambiando de sueño, como quien cambia el canal del televisor para ver una película histórica o una de ciencia ficción.

SHORTS JANGALA ROBERTSON



VIVENCIA DEL TIEMPO



Shorts Jangala Robertson
 Título: Ngapa Jukurpa
 Aguafuerte - Prueba de Artistas
 14 x 15 cm

HELICOPTER TJUNGURRAYI



Helicopter Tjungurrayi
 Fecha de nacimiento: c1937 Ubicación: Ngami (Duplex Well) Pali
 Tjungurrayi Language Group, Nulakpa
 Medios: Pintura acrílica sobre lienzo y lienzo
 Temas: Ngami pas (pas de su madre), Ngami pas (pas de su padre),
 Tjngari, soñadores

GRABADOS



PEDRO WONAEMIRRI

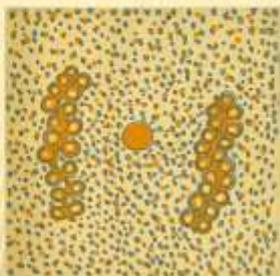
Pedro Wonaemirri
 Título: Kulama
 Grabado, Edición 1/30
 8,9 x 59 cm



Patrick-Smith
 Título: Sudjenger
 2007
 aguafuerte
 edición número 30
 40 x 60 cm



Theresa Nowiec
 Título: Puntaje
 2007
 aguafuerte
 edición número
 30
 30 x 30 cm



Kathleen
 Paddock
 Título: Kaldara
 Navarra
 2007
 aguafuerte
 edición número
 30
 30 x 30 cm



Janice Murray
 Título: Instilado
 2000
 Grabado, Edición
 30
 89 x 59 cm



Maryanne Mungatip
 Título: Los Objetos
 utilizados en la
 Ceremonia Kulama
 2000
 Grabado, Edición
 30
 89 x 59 cm



XILOGRAFÍA



Joyce Walkebut
 Título: Wija - Refugio
 Impresión de bloque de
 madera sobre papel de
 archivo
 19 x 27 cm



XILOGRAFÍA

Joyce Waiabout
 Título: Miryama -
 Mujeres
 Impresión de bloque
 de madera sobre
 papel de archivo
 19 x 27 cm



CALCOGRAFÍA

Jack Ross Jakamama
 Título: Ngapa
 Panapardu,
 Jangapa Miru
 Ngalyici Jukunpa
 2004
 Aguafuerte, edición
 1/11
 25 x 33 cm



Inglaterra Banggala
 Título: jin-gubardabiya
 (Pondanus estera
 soña)
 1999
 Serigrafía, tamaño
 Edición: 99
 49 x 62 cm



LINÓLEO DE ARONE MEEKS



150
 x
 90

LINÓLEO Y SERIGRAFÍA



37
 x
 53

ARONE MEEKS



SERIGRAFÍA 4
 PLACAS, 57x70

ARONE MEEKS

Arone Meeks
Título: El Retorno del Big Wet
2007 Serigrafía
tamaño de la edición
45
57 x 76 cm



LINOGRAFÍA

Arone Meeks
Título: Etimidad
2008
Linocut, tamaño
de la edición 35
15 x 30 cm



LINÓLEO



Arone Meeks
Título: Pomunú Atrey
2006
Linocut, tamaño de
la edición 25
29 x 62 cm

AMOR DE MADRE



Linocut, tamaño de la
edición 35
15 x 30 cm

Arone Meeks
Título: Chiyog
Linocut, tamaño 25 edición
57 x 76 cm



GUARDIANES, CALCOGRAFÍA



Arone Meeks
Título: Guardianes
2005
Agustbarta, edición número 30
17 x 50 cm

CALCOGRAFÍA



Arone Meelis
Título: Midden Perla
2005
Aguafuente, edición número 30
17 x 50 cm

WANGARRA: ESPÍRITUS DEL DIABLO



Este grabado representa a tres figuras Wangarra compartiendo brazos que representan la corriente de agua de los arroyos pequeños, que sale en todos los rincones de la selva. Estos espíritus viven dentro de higueras que a veces se abren y los espíritus van por el agua hacia las rocas. Los espíritus pueden atraer y atrapar a la gente en el interior del árbol de la higuera de Gungah, que es una razón por la A-Wangarra Juwaha es un lugar peligroso para los que no tienen la autoridad ni derecho a estar allí.

grabado
Wangarra
Título: Espíritus del Diablo
2000
Litho calco, edición número 30
20 x 40 cm

EL ARTE KOORI ¿ARTISTAS LONGEVOS?



Peady Stewart Tjapajam
Título: Ngarlu Jukumpa - Love Story
2002
Aguafuente, edición talla 99
33 x 49 cm



Artista:
Alberta
Pununtatam
en
Título: Sin
título
2011
Ores sobre
lienzo
40 x 120
cm



Artista:
Diane
Tipungetu
Título:
Parga
Jilamari
2011
Ores
sobre
lienzo
30 x 80 cm



Pedro Wonaeasim
Título: Objetos Pukumani
2000
Grabado, Edición talla 30
80 x 50 cm



Eubena Nampijin
Título: Ninyu Precio: \$ 1.850,00 en Australia y exportar: PA123, 2011. Acrílico sobre lienzo 30 x 45 cm



Lucy Loomoo
Título: Nysicngju Precio: \$ 2.350,00 en Australia y exportar: PA140, 2009. Acrílico sobre lienzo 75 x 150 cm



KOORI



LA OBRA GRÁFICA

CEAM PÍO XII
(CURSO 2012/2013)

PROGRAMA
"ARTE EN TUS MANOS"

ARTE EN TUS MANOS

SIEMPRE HAY OTRA MANERA DE VER,
HACER Y SENTIR UNA REALIDAD

UN MAR



UN SÍMBOLO MEDITERRÁNEO



UNA IMAGEN



UN ROSTRO



UNA CULTURA



PROPUESTA

Las Personas Que Participen
En Los Talleres Realizarán
Una propuesta de fusión entre las
culturas nativas:
Mediterránea-Australiana.
Con El Lenguaje Del Grabado

TEMAS

VIGILIA, SUEÑO Y EMOCIÓN

Vida Presente,
Onírica y
Emocional

RELATO Y EXPRESIÓN GRÁFICA

EXPERIENCIAS VITALES,
SUEÑOS Y
SENTIMIENTOS.

GRABADOS EN MI HISTORIA DE VIDA, MI MENTE
Y EN MI CORAZÓN.

INSPIRÁNDOSE EN LA EXPRESIÓN DEL ARTE KOORI

A TRAVÉS DE EL GRABADO NO TÓXICO

GRABADO MATÉRICO

CALCOGRAFÍA (hueco grabado)

LINOGRAFÍA (grabado en relieve)

FÓRMULAS

- ✦ VIVIR EL PRESENTE, SIN OLVIDAR EL PASADO, CON ALEGRÍA Y TRANQUILIDAD.
- ✦ LA PRISA MATA LA CONCIENCIA Y NOS PUEDE ENTRISTECER.

OTROS TEMAS MEDITERRÁNEOS

- ✦ El final del arco iris
- ✦ El filo del saco
- ✦ La santa compañía
- ✦ Amor de hombre
- ✦ Amor de madre
- ✦ Honor familiar. La mató porque era más
- ✦ Santiago matamoros
- ✦ Saltar el fuego (la candelaria-los hogueras-)
- ✦ Las romerías (Visita a las fuentes -diosas de la fertilidad-)
- ✦ El virgo de Mocteta
- ✦ Las Diosas /La Virgen ó la Mare de Deu
- ✦ EL TORO

EL GRABADO Y SU PROCESO

ARTISTAS- MOMENTOS EN LA OBRA

3 - PROTAGONISTAS - 3 - MOMENTOS - 3

EL DIBUJANTE	ARTISTA	CREA
EL GRABADOR	ARTESANO	TRASLADA
EL IMPRESOR	ESPECIALISTA	IMPRIME

LEMAS A TENER EN CUENTA

- ✦ **LOS LEMAS GENERALES DE ORIGEN DEL PROGRAMA SON:**

"Hay que sentir el pensamiento y pensar el sentimiento" (Miguel de Unamuno)

"Cuando se te acaben las ideas originales, cópialas de manera original" (Anónimo)

LA PRISA MATA. MATA EL TIEMPO, LUEGO NO LO VIVES.

■ **IDEA FUERZA:**

"el camino es lo más importante, y no la meta"

El Camino de Santiago no trata de llegar a Santiago de Compostela, donde muere, sino de vivir 'El Camino de Santiago'.

Gerundio sobre Participio.

No es lo mismo estar viviendo, que haber vivido.

La meta inexorable de la vida es la muerte pero nadie se apresura a llegar (En su sano juicio)

TOMAR CONCIENCIA DE ESTE GOCE COTIDIANO QUE SIGNIFICA LA VIDA

Esta actitud se puede favorecer realizando tareas con meticulosidad Y arte. Una actitud a fomentar.

PROPUESTAS PARA LA INSPIRACIÓN CREATIVA DEL ARTE KOORI VERSIÓN MEDITERRÁNEA

LOS RITOS DE PASO

ELAYER REAL: Cualquier Rito de Paso que la persona recuerda como importante en su vida.

- Recuerdo el día que (Me casé, Tomé la primera comunión, me fui a la UN, Se murió mi madre, Regalé mi hijo... etc.)
- Viaje al Río De Paso.
- Acontecimiento lo puedo expresar gráficamente con este estampa.

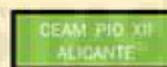
LO ONÍRICO

- **ELAYER/HOY DESDELO ONÍRICO HE SOÑADO LO SIGUIENTE:**
- **Relato del sueño:**
- **Este sueño lo puedo expresar gráficamente con este estampa.**

LO EMOCIONAL

- **EL HOY DESDELO EMOCIONAL HOY SIENTO:**
- **Relato: (¿qué es lo que siento)**
- **Este sentimiento lo puedo expresar gráficamente con esta estampa:**

GRACIAS POR VENIR Y PARTICIPAR



¡ A 'DEGUSTAR'
EL TIEMPO
CON
MUCHO ARTE !