

Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen

BELLAS ARTES

Universidad de La Laguna

17

2023

Revista de
BELLAS ARTES

Revista de BELLAS ARTES

Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen

DIRECCIÓN

Mauricio Pérez Jiménez

SECRETARÍA

Itahisa Pérez Conesa

CONSEJO DE REDACCIÓN

Noemí Peña Sánchez (profesora del Área de Didáctica de la Expresión Plástica, ULL),
María del Mar Caballero Arencibia (profesora del Área de Escultura, ULL),
Elisa Díaz González (profesora del Área de Pintura [Conservación y restauración], ULL),
María Fernanda Guitián Garre (profesora del Área de Pintura [Conservación y restauración],
ULL), Narciso Manuel Hernández Rodríguez (profesor titular del Área de Pintura, ULL),
Soheila Pirasteh Karimzadeh (profesora titular de Dibujo [Diseño], ULL), María Isabel Sánchez
Bonilla (catedrática del Área de Escultura, ULL), Antonio Jesús Sánchez Fernández
(profesor del Área de Pintura [Conservación y restauración], ULL), Javier Cabrera Correa (profesor
del Área de Dibujo [Diseño], ULL) y Bernado Antonio Candela Sanjuán
(profesor del Área de Dibujo [Diseño], ULL).

COMITÉ ASESOR

Xavier Franquesa Llopart (Universidad de Barcelona), Jordi Pericot i Canaleta (Universidad
Pompeu Fabra de Barcelona), Ricardo Marín Viadell (Universidad de Granada), Ana María
Calvo Manuel (Universidad Complutense de Madrid), Jesús Rodríguez Sánchez (Universidad
Complutense de Madrid), Viviana Narotzky (Royal College of Art de Londres), Fernando
Vizcarra (Universidad Autónoma de Baja California, México), Paolo di Capua (University
en Seoul, Corea), Alfredo Palacios Garrido (Centro Universitario Cardenal Cisneros, UAH),
Carolina Senmartín Boixadós (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina).

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.bartes.2023.17>

ISSN: 1645-761X (edición impresa) / ISSN: 2530-8432 (edición digital)

Depósito Legal: TF 2.098/02

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista de
BELLAS ARTES

17

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2023

REVISTA de Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen. –La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 2002–.

Anual.

ISSN: 1645-761X.

1. Arte-Publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, ed. 7(05).

NORMAS DE PUBLICACIÓN

1. CARACTERÍSTICAS DE LA REVISTA

Bellas Artes. Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen es una publicación destinada a canalizar y difundir los resultados de la investigación que se realiza en el seno de los departamentos que conforman los estudios de Bellas Artes. Tiene una periodicidad anual y se publica en formato digital.

2. TIPOS DE TRABAJOS QUE ACEPTA LA REVISTA

La revista *Bellas Artes* admite para su publicación:

- 1) *Trabajos originales de investigación* sobre Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen con una extensión máxima aconsejable de entre 15 y 20 páginas. Estos trabajos incluyen también los que se refieren a la *investigación realizada a través de la práctica artística* (publicación de obra, exposición de técnicas y metodología, etc.).
- 2) *Síntesis de:*
 - a) Tesis doctorales. Extensión: alrededor de 10 páginas.
 - b) Proyectos de investigación ya terminados. Extensión hasta 10 páginas.
 - c) Proyectos de investigación en curso. Extensión: 2 o 3 páginas.
- 3) *Traducciones de artículos de interés para la investigación.*
- 4) *Recensiones:*
 - a) De libros y publicaciones (extensión de entre 1 y 3 páginas).
 - b) De actividades importantes en torno a los campos de investigación de la revista.
- 5) *Otras informaciones o textos de interés.*

3. EXIGENCIA DE ORIGINALIDAD

Los trabajos remitidos deben contener material no publicado ni presentado para su publicación en ningún otro medio de difusión. La Redacción de la revista acusará puntualmente recibo de la recepción de originales.

4. NORMAS SOBRE PRESENTACIÓN DE LOS ORIGINALES, ELABORACIÓN DE LOS RESÚMENES, ESTRUCTURA DE LOS TRABAJOS Y PALABRAS CLAVE

Los manuscritos deben contener: 1) título del trabajo en el idioma del texto y en su versión inglesa, 2) nombre e institución de los autores y dirección electrónica y postal completa, 3) resumen estructurado (en castellano) de entre 150 y 200 palabras máximo) que contenga los aspectos y resultados esenciales del trabajo: introducción, materiales y métodos, resultados y conclusiones o discusión de resultados, 4) palabras clave (al menos tres por artículo, máximo 10) en el idioma del texto y en inglés. Se aconseja que estas palabras clave sean extraídas de tesauros o clasificaciones propias existentes para la especialidad a la que pertenece la revista. Los autores deben cuidar la selección de dichas palabras, evitando en lo posible que coincidan con palabras que aparecen en el título.



En la redacción de los trabajos se recomienda seguir el siguiente esquema: a) introducción que exponga los fundamentos de la investigación y explique claramente sus objetivos; b) descripción de las fuentes, métodos, materiales y equipos empleados en su realización; c) exposición de los resultados y discusión de los mismos; d) conclusiones o disertación final. Podrán abrirse apéndices si fuera necesario.

Los alumnos del tercer ciclo en fase de investigación podrán presentar trabajos relativos al tema que están investigando. No obstante, en todo caso, estas colaboraciones deberán estar expresamente autorizadas por el tutor, en escrito adjunto.

Normas técnicas de presentación de trabajos

- Formato: DIN A4.
- Márgenes: superior e inferior: 3 cm; interno y externo: 2,5 cm.
- Tipografía: Arial, cuerpo 12.
- Interlineado: simple.
- Presentación: escrito por una sola cara. Deberá presentarse copia impresa y soporte digital, formato Word, RTF.
- Las imágenes se presentarán en soporte físico: fotografía sobre papel B/N o color, diapositiva o imagen digital. Si se trata de imágenes digitales, a 300 píxeles por pulgada a escala 1/1 (TIF, JPG o archivo vectorial).

Indicadores sobre notas, figuras, tablas y gráficos

Las notas deberán ir numeradas correlativamente con números arábigos, apareciendo al final del trabajo antes de las referencias bibliográficas. Las tablas se numerarán con caracteres romanos y llevarán un encabezamiento conciso. Las figuras y gráficos llevarán al pie un texto explicativo y se numerarán con números arábigos.

Referencias bibliográficas

Las referencias bibliográficas se limitarán a las obras citadas en el texto. Se presentarán al final del artículo. En el texto se citarán mediante su número de orden entre paréntesis. Las citas siguientes de un documento determinado recibirán el mismo número que la primera.

Para las citas se seguirá el procedimiento recogido por el Manual de Chicago http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html.

ENVÍO DE ORIGINALES

Los originales deberán ser enviados a través la página <https://www.ull.es/revistas/index.php/artes/index>, según se indica en el apartado Información para autores/as.

Para cualquier aclaración:

ssantana@ull.edu.es (Secretaría de redacción)

mperjim@ull.edu.es (Dirección).

En ellos deben figurar los datos personales del autor (nombre, apellidos, dirección postal y electrónica), así como la filiación profesional (titulación académica, departamento o institución en el que presta sus servicios, etc.).

La Redacción de la revista acusará recibo de todos los originales; los enviará, en revisión ciega, al Consejo de Redacción para su aceptación si procede.

Las decisiones del Consejo pueden ser: «aceptado sin modificaciones», en cuyo caso pasa directamente a ser revisado por los *referees*; «no aceptado», en cuyo caso se devuelve al autor; y «aceptado con modificaciones». Si esto sucede, la secretaria del Consejo de Redacción hará llegar a los interesados las observaciones de la evaluación de los miembros del Consejo habilitados para ello y les dará un plazo para incorporarlas antes de enviar su trabajo a los *referees*.



5. SISTEMA DE EVALUACIÓN DE ORIGINALES

Los manuscritos, una vez aceptados por el Consejo de Redacción, serán revisados por dos evaluadores (uno interno y otro externo), por el sistema de doble revisión ciega. En el caso de discrepancia entre las dos evaluaciones, se enviará en revisión ciega al vocal o vocales expertos del Consejo Asesor. Los informes de los *referees* se comunicarán al interesado para su aceptación e incorporación al trabajo en un plazo dado, o para su discusión y debate.

6. DERECHOS DE AUTOR

Los autores de originales aceptados deberán ceder, antes de su publicación, los derechos de explotación y copia de sus artículos. Esta cesión de derechos tiene por finalidad la protección del interés común de autores y editores.

La correspondencia relativa a la revista debe dirigirse a:

Bellas Artes. Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen

e-mail: servicio.publicaciones@ull.edu.es

Servicio de Publicaciones

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

Campus Central

38200 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)



SUMARIO / CONTENTS

Introducción / Introduction.....	9
----------------------------------	---

ARTÍCULOS / ARTICLES

La dirección de fotografía y la dirección de arte en el documental <i>Guerrero. La cabeza entre las manos</i> / The direction of photography and art direction in the documentary <i>Guerrero. The head in his hands</i> <i>Vicente Javier Pérez Valero</i> y <i>Susana Guerrero Sempere</i>	13
Pangamelan: reciclar sartenes para una música colectiva y sostenible / Pangamelan: recycling pans for a collective and sustainable music <i>Martí Ruiz i Carulla</i> y <i>Enric Teixidó i Simó</i>	33
SciArt: prácticas transdisciplinarias en la sinergia del arte y la ciencia / SciArt: Transdisciplinary Practices in the Synergy of Art and Science <i>Rocío García Robles</i> y <i>Amalia Ortega Rodas</i>	59
La capilla de la familia Anaya Enríquez en la iglesia de San Esteban de Salamanca. Los inicios de la actual capilla del Rosario / The chapel of the Anaya Enríquez family in the church of San Esteban de Salamanca. The beginnings of the current Rosario chapel <i>Juan Pablo Rojas Bustamante</i>	75
Historias y narrativas que conforman la identidad de ecosistemas sonoros. / Stories and narratives that shape the identity of sound ecosystems <i>Jaime A. Cornelio Yacaman</i>	93
Conservación de una <i>performance</i> : caso de estudio en la obra <i>Sálvame</i> , de Marta Pinilla / Conservation of a performance: case study in Marta Pinilla's work <i>Sálvame</i> . <i>Lucía Hill-Guzmán</i>	115
Ensayo para el rastreo performático de la materia. Discursividad y agencia de lo residual-precario en una práctica artística situada / Essai for the performative tracing of matter. Discursivity and agency of the residual-precarious in a situated artistic practice <i>Paula Trimano</i>	137



El anodizado artístico. Un proceso para aportar color a la escultura realizada en aluminio fundido / Artistic anodizing. A process for adding colour to cast aluminium sculpture <i>Enric Teixidó Simó, Martí Ruiz i Carulla y Josep Cerdà Ferré</i>	157
Recuperación de un retablo tras más de medio siglo en el olvido / Recovery of an altarpiece after more than half a century in oblivion <i>Beatriz y Prado-Campos, José Antonio y César-Robles y Paloma Carmen y Castillo-González</i>	183
Colonización espacial en el aula de primaria / Spatial colonisation in the primary classroom <i>Ascensión Camero-Arranz</i>	199
Estrategia de creación colectiva autogestionada como dinamización de la identidad comunitaria en territorios de Málaga: Artefacto Social / Strategy of self-managed collective creation as a dynamisation of community identity in the territories of Malaga: Artefacto Social <i>Eugenio Rivas Herencia y José María Alonso Calero</i>	215
Arte y redes sociales: prácticas postdigitales, privacidad e identidades / Art and social networks: post-digital practices, privacy and identities <i>Áurea Muñoz del Amo y Helena Hernández Acuaviva</i>	235



LA DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Y LA DIRECCIÓN DE ARTE EN EL DOCUMENTAL *GUERRERO. LA CABEZA ENTRE LAS MANOS*

Vicente Javier Pérez Valero* y Susana Guerrero Sempere**

Universidad Miguel Hernández de Elche, España

RESUMEN

La convergencia de las artes se destaca en la producción cinematográfica y videográfica. La dirección de fotografía y la dirección de arte colaboran estrechamente en cualquier producción cinematográfica, más aún en una obra híbrida como *Guerrero. La cabeza entre las manos* (2022), dirigida por Mario-Paul Martínez, que es el enfoque principal aquí. Este film, un cruce entre ensayo videográfico y documental, se sumerge en el lenguaje del arte y dialoga con la obra escultórica de su protagonista y directora de arte, Susana Guerrero, en Proyecto GUERRERO. Vicente J. Pérez, director de fotografía, sigue visualmente a Guerrero desde sus primeros esbozos hasta la instalación de su obra en la Iglesia-Museo de San Sebastián de los Caballeros, en Toro, Zamora. Durante este proceso, Guerrero reflexiona sobre su trayectoria y los vínculos mitológicos y culturales que la conectan con santa Catalina de Alejandría, así como con la obra mural gótica atribuida a Teresa Díeç en la misma iglesia.

PALABRAS CLAVE: arte, dirección de fotografía, documental, videoarte, hibridación.

THE DIRECTION OF PHOTOGRAPHY AND ART DIRECTION IN THE DOCUMENTARY
GUERRERO. THE HEAD IN HIS HANDS

ABSTRACT

The convergence of arts is highlighted in cinematographic and videographic production. The departments of cinematography and art direction closely collaborate in any film production, particularly in a hybrid work like *Guerrero. La cabeza entre las manos* (2022), directed by Mario-Paul Martínez, which is the main focus here. This film, a blend of video-graphic essay and documentary, delves into the language of art and engages with the sculptural work of its protagonist and art director, Susana Guerrero, in Proyecto GUERRERO. Vicente J. Pérez, the director of photography, visually follows Guerrero from her initial sketches to the installation of her artwork in the Church-Museum of San Sebastián de los Caballeros in Toro, Zamora. Throughout this process, Guerrero reflects on her journey and the mythological and cultural connections linking her to Santa Catalina de Alejandría, as well as to the Gothic mural attributed to Teresa Díeç in the same church.

KEYWORDS: art, cinematography, documentary, video art, hybridization.



INTRODUCCIÓN

Las producciones audiovisuales dependen de la organización, ideación y cohesión de un gran equipo artístico y técnico que se divide por departamentos. La dirección de cualquier pieza, ya sea largometraje de ficción, documental, serie, cortometraje o videoarte aúna todos estos departamentos. Siendo más concretos, en los estadios de preproducción y producción de una obra cinematográfica, dos de los departamentos que intervienen en la visión y expresión artística son el de Dirección de fotografía y el de Dirección de arte, también llamado Diseño de producción en grandes creaciones cinematográficas (Fernández y Díez, 1999, pp. 151-158).

Mientras que el director de fotografía se encarga, junto con el director del film, de proporcionar una unidad visual a la obra y crear un diseño de iluminación que acompañe a la narrativa (Martínez y Serra, 2000), la directora de arte (como en nuestro caso la propia Susana Guerrero) debe saber crear el ambiente estético idóneo para conjugar y componer los elementos visuales dentro del plano, en particular, y de la obra en general. Dentro de la escena interviene el propio espacio, ya sea exterior o interior; los elementos que componen la escena, en este caso, los libros, dibujos, materiales, obras artísticas y herramientas del taller de Susana Guerrero o los espacios por donde transita y, finalmente, la propia indumentaria de la artista. El color, las formas y los significados de los materiales entran en diálogo con la materia prima de la fotografía: la luz. De esta forma, la narración fílmica utiliza su lenguaje de planos y movimientos de cámara desde la tradición artística y pictórica.

En el caso que nos ocupa, el cortometraje documental *Guerrero. La cabeza entre las manos* (2022), dirigido por Mario-Paul Martínez, se propone un diálogo entre las artes planteado desde la base conceptual misma de la proposición. Una apuesta arriesgada a medio camino entre el documental de artista, el ensayo cinematográfico y el videoarte.

El origen de la obra de Susana Guerrero se fundamenta en la mitología y las pulsiones que encierran las leyendas y las tradiciones populares, que tienen como base los rituales, lo instintivo y lo telúrico. Para ello, elige materiales de la vida diaria para esa representación, ya sean naturales o artificiales, convirtiéndose así en el sustrato que le permite reivindicar la historia, el legado y la voz de otras mujeres próximas (madre, abuela, etc.) e iconos femeninos (santas, deidades, etc.).

En diciembre de 2020, Guerrero recibió el encargo, por parte del comisario Víctor del Campo, de realizar una pieza para ser expuesta en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros, dentro de la Primera Edición de La Iberoamericana de Toro¹ en Zamora. Allí se encontró con una figura afín a su planteamiento artístico: santa Catalina de Alejandría, una beata cuya leyenda narra cómo, en su martirio,

* Centro de Investigación en Arte. E-mail: vperez@umh.es.

** Centro de Investigación en Arte. E-mail: sguerrero@umh.es.

¹ La Iberoamericana de Toro, Mujeres y Artes Visuales s. XXI es una muestra de arte contemporáneo iberoamericano creado por mujeres artistas plásticas y visuales, creadoras en cualquiera de los ámbitos y espacios de las bellas artes del siglo XXI. <https://www.laiberoamericanadetoro.com/>.



Figura 1. *Martirio de santa Catalina de Alejandría*. Teresa Díeç.
Fuente: elaboración propia.

desmontó una rueda dentada con su propia fe, antes de ser decapitada por el emperador Majencio (306-312). Pero lo que también sorprendió a Guerrero fue el descubrimiento, a los mismos pies de los frescos de santa Catalina, de la rúbrica *TERESA DIEÇ ME FECIT*. Al parecer, se trata de la firma de la artista o posible promotora de uno de los escasos murales del periodo gótico español del siglo XIV realizados por una mujer y que fueron rescatados del Convento de Santa Clara.

En este momento, y dados los interrogantes que planteaba la presencia de Teresa Díeç, su figura, su enigmática revelación y la vinculación con la obra de Susana Guerrero, el proyecto obtuvo una mayor justificación. El homenaje a santa Catalina se convirtió, por extensión, en una llamada de atención sobre la figura de Teresa Díeç, así como en una reflexión de aquello que conecta a las mujeres (y su mitología) en la Historia del Arte: un hilo conductor para tratar de dar voz al legado de todas aquellas figuras femeninas (conocidas y ocultas) que han participado en ella. Por extensión, esta motivación se plasmó también en el cortometraje *Guerrero. La cabeza entre las manos*: el deseo de reivindicar, a través de la obra y la reflexión personal de Susana Guerrero, ese legado; y hacerlo empleando el proceso de construcción de la propuesta artística para la iglesia de San Sebastián de los Caballeros como eje argumental de una pieza documental, con la intervención indispensable de la propia artista, y con la participación de expertos reconocidos del arte conocedores de su trayectoria.



ANTECEDENTES. LA OBRA DE SUSANA GUERRERO

La búsqueda constante para dotar de bagaje poético y simbólico tanto a los materiales como a los procesos hace de sus piezas una llamada al milagro. Un diálogo entre mito, religión y realidad viviente (Navarro, 2021).

En el discurso plástico y la práctica artística que desarrolla Susana Guerrero hay tres pilares fundamentales que se repiten constantemente. Por un lado, serían los mitos, las leyendas, las tradiciones populares, las supersticiones, los relatos fundacionales afrocaribinos, la hagiografía cristiana, o cualquier chisme o cosa que le cuente alguien. El segundo sería la genealogía de los materiales, su carga poética y simbólica, su recolección, su limpieza, y todo lo que llevan impregnado esos elementos. Por último, el tercer pilar sostendría la antropología de la experiencia, una narración de lo cotidiano, de lo que sucede a su alrededor.

Las labores de síntesis, hibridación y mestizaje que activa Susana Guerrero, tanto en cuanto a temas como a técnicas y materiales, son fruto de la experiencia acumulada en sus estancias con becas de arte en países tan significativos culturalmente –y mitológicamente– como Grecia o México. Ella cuenta que Grecia le abrió los ojos al mundo de la mitología, y que México le revolcó y le pateó por ese mundo. Los mitos son los andamiajes que sostienen nuestro sistema interior de creencias, como si fuera el almacén de nuestra cultura. Son narraciones que canalizan sentimientos primordiales muy profundos y Guerrero nos los revela en el presente como algo cotidiano. Para ella los mitos no son algo del pasado, están muy presentes en nuestra sociedad y arraigados de manera muy profunda. Según Rosa María Castells (Martínez, 2022), conservadora del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA): «Susana, en realidad, habla de mitos, pero no es una mitóloga. Susana está inmersa en el mito, forma parte de él, es como las mujeres que la acompañan, forma parte de la leyenda».

El origen de los procesos creativos que la artista utiliza para rescatar relatos antiguos y reconstruirlos se remonta a sus viajes por la geografía griega y las lecturas en voz alta en los viajes en barcos con sus compañeros, con los que compartía su manera íntima y poética de escuchar las voces del pasado. Después de leer en voz alta desde varios libros y narraciones, contaban y escribían un nuevo relato que contenía pedazos de todas aquellas historias.

Por otro lado, México supuso una vivencia descarnada de las tradiciones y creencias, de la energía visible e invisible que atraviesa todo. Un elemento trascendental y esencial que México le enseñó fue trabajar y vivir con lo que no se ve. Gracias a esta experiencia y aprendizaje, Guerrero lleva a cabo en su proceso creativo y en su obra una ritualización de lo cotidiano y de lo doméstico. Pone a la vista ese poder que traspasa las cosas, facilitándonos las herramientas para tomar conciencia de nuestras capacidades físicas, anímicas y espirituales, rescatando el legado de las narraciones antiguas y entregándolo transformado, construyendo un puente entre las creencias ancestrales y nuestro presente. Pone sobre la mesa todo aquello que está presente, pero de lo que no se habla, aquello que impregna las piezas, que las carga de poética, de simbología, de muchas cosas que, como no se ven, son difíciles de



explicar. Hay gran cantidad pequeños elementos imperceptibles, pero que es muy importante que estén ahí en la cotidianidad de Guerrero, en sus procesos de trabajo y en sus piezas. A este respecto, el galerista Thomas Jaeckel comenta:

Alguien escribió sobre la arqueología emocional describiendo su trabajo y creo que es cierto. Creo que todos estamos conectados de alguna manera, a través de nuestro ADN, con la historia y hay un deseo, no sólo en el arte, creo que, en cualquiera de nosotros, de descubrir esta conexión (Martínez, 2022).

Guerrero relaciona los procesos creativos con lo atávico, con lo ancestral, con la tradición, con irse hacia dentro y al mismo tiempo irse hacia atrás, hacia lo telúrico, utilizando la construcción de las piezas, muchas veces, a modo de exorcismo y con el dolor como motor. Mediante la práctica de los rituales, los relatos de un suceso dejan de ser un incidente del pasado lejano para convertirse en una realidad viva, que permanece vigente. El ritual tiene el poder evocador de traer el pasado y relacionarlo con el presente ejerciendo como puente y conectando con lo sagrado, es en ese puente donde encontramos una de las claves del trabajo de Guerrero.

Por esta razón, la artista recurre a una serie de estrategias rituales en sus procesos creativos. El exorcismo entendido como transformación, el proceso creativo como algo sincero, que debe ser verdad; visceral porque debe salir de las entrañas; y libre porque debes sentirte libre a la hora de utilizar diferentes materiales, diferentes procesos, a la hora de unir elementos. Cada material transmite un mensaje, cada material habla, cada material cuenta algo diferente.

El trabajo de Susana Guerrero se define por una búsqueda constante para dotar de bagaje metafórico tanto al material como a los procesos utilizados, concebidos como ofrendas. El arte con el poder transformador de purificar el cuerpo y el espíritu, con el poder de curar las heridas. Últimamente está investigando sobre el objeto de poder como objeto de fe, utilizando no solo aquello que la artista descarga en las piezas, sino todo el poder evocador que la persona que lo posee vuelca sobre ellas. Hilvanando esto con la iconografía, con las imágenes, con las santas, y con santa Catalina, Guerrero ha encontrado una forma de canalizar la fascinación que siente por los relatos míticos, y lo hace proponiendo una resignificación de mitos de diversa procedencia, tratando de resarcir del pasado y rescatando sus historias.

En el documental que aquí desgranamos, muestra la empatía que siente ante la historia de santa Catalina de Alejandría y de cómo ha llegado a nuestros días la firma de Teresa Díez en los frescos del convento. Tratando de hacer justicia, de algún modo, reconstruye el cuerpo desmembrado de la santa para dotarlo de nueva vida, convirtiéndolo en símbolo de fuerza, valor y fe. Hablándonos de decapitadas que sobreviven a su decapitación, de mujeres a las que se puede cortar la cabeza, pero a las que no se puede matar. Joaquín Badajoz, crítico de arte y escritor, indica:

Es como si la artista se convirtiera en un alambique a través del cual el mito se recicla, y entra dentro de la contemporaneidad. [...] O sea, no es una labor simplemente de recopilar mitos y tratar de buscarles equivalentes visuales o hacer una labor más museográfica. Este no es el caso. [...] Me parece notable la manera en la que Susana somatiza esas historias y las pasa por su cuerpo, las pasa por ella (Martínez, 2022).





Para Guerrero, cada serie, cada nuevo proyecto viene al encuentro de un material, de un proceso, con una manera concreta de trabajar. Al trasladarse y obrar en diversos lugares, incorpora parte de esos parajes en las piezas que realiza, siendo fundamental para ella beber lo que hay en el lugar, comer lo que hay en el lugar y trabajar con lo que hay en el lugar. Explicar la conexión que establece con los materiales y cómo los procesa es algo complejo. Por ejemplo, borda espinas y penca de agave que se clavan al manipularse, teje cable de cobre muy duro con agujas de molde entre sus brazos y pechos y borda uñas que ha recogido, suyas y de su hijo, o borda piel de chile, «enchilándose» completamente en el proceso. A Susana, cada material le transmite una percepción, una carga diferente, su trabajo realiza una aprehensión de lo primitivo que se encuentra en el interior de los elementos utilizados.

Al ser originaria de Elche (Alicante), para ella ha sido muy importante el trabajo con los materiales que salen de las fábricas de calzado de esa ciudad. También todos los elementos que se extraen de la palmera, como por ejemplo las espinas. También recolecta, desde hace años, las aleluyas² que arrojan a la Virgen en la Semana Santa de Elche tras el paso de la imagen en la procesión. Castells puntualiza:

Realmente, vista en perspectiva, la obra de Susana Guerrero siempre habla de sí misma, siempre recoge aspectos autobiográficos. [...] Susana practica un arte visceral, propiamente dicho, tanto porque sale de dentro como porque utiliza las vísceras como material artístico (Martínez, 2022).

La artista descubrió, hace poco, que el hilo conductor de todo su trabajo es el dolor. Y lo hizo a partir del diálogo con Nieves, una amiga que padece esclerosis lateral amiotrófica (ELA). El dolor como motor, como hilo conductor, nos lleva a la revelación de lo esencial, nos lleva por un lado hacia dentro. Ahí estaría la decapitada santa Catalina y, por otro lado, nos lleva hacia atrás, hacia Teresa Díez. Algo que las une a las tres es la fe, sin evidencias, sin pruebas, sin nada que demostrar, solo invocar la voz de ellas a través de su trabajo. Rosa María Castells sentencia:

En realidad [su representación] es una manera de exponer lo más íntimo. Es cuando, en realidad, se hace una autopsia, que es casi lo que está haciendo Susana, estás entendiendo mejor qué ha pasado, ¿no? [...] santa Bárbara, la decapitada por su padre, o Sikán o La Mare dels peixos... Y hace poco tiempo santa Catalina de Alejandría, la joven sabia capaz de enfrentarse a los sabios de la Iglesia y que fue decapitada. [...] Yo creo que a Susana Guerrero se le van apareciendo las decapitadas, salen a su encuentro (Martínez, 2022).

² Poema formado por dos versos de ocho sílabas, generalmente de carácter popular.

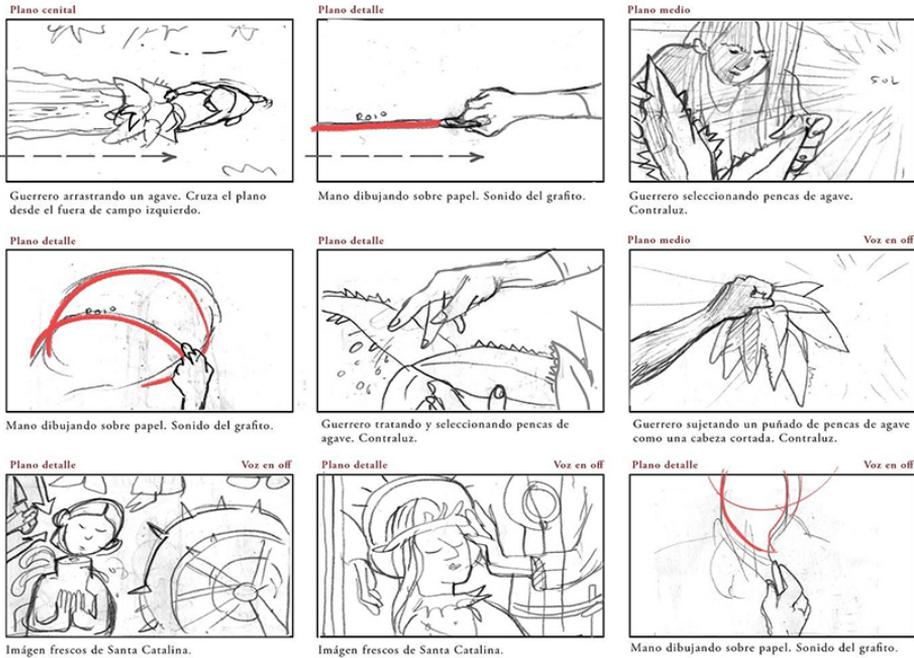


Figura 2. Storyboard de Guerrero. *La cabeza entre las manos* (Martínez, 2022).

Fuente: elaboración propia. Mario-Paul Martínez.

MATERIALES Y MÉTODOS. PROCESO DE TRABAJO DEL DOCUMENTAL

El origen de la propuesta de este documental se encuentra en la petición, por parte del galerista de Susana Guerrero, Thomas Jaeckel, de una entrevista en la que pudiera explicar sus motivaciones y proceso de trabajo, con el fin de fortalecer la marca personal de artista para la promoción y difusión de su obra. Tras comentar la demanda con el que fue después el director, Mario-Paul Martínez, y con el director de fotografía, Vicente J. Pérez, y tras conocer la oferta de exhibición en La Iberoamericana de Toro, fue cuando surgió la idea de crear una pieza audiovisual única en la que se mezclara la ideación artística de los tres. Esto pudo llevarse a cabo ya que la propia Guerrero comenzó a colaborar en la dirección de arte del documental, aprovechando su conocimiento de los atributos de su obra y herramientas de trabajo, y su conocimiento de ciertas materias (mitología, objetos regionales, etc.) y, junto con Vicente J. Pérez, en la disposición simbólica y estética de los elementos en el plano. Esta colaboración directa definió los estilismos, cromatismos y tipografías del propio documental, que son también los habituales que la artista emplea. En este punto brotaron los colores rojos y muchas de las disposiciones y elecciones de *atrezzo*, vestuario y archivos exhibidos, que subliman las esencias de su trabajo.





Figuras 3 y 4. Rodaje del documental *Guerrero. La cabeza entre las manos* (Martínez, 2022).

Fuente: elaboración propia.

La fase de preproducción comenzó por una toma de contacto y una primera serie de entrevistas con la artista, destinadas a averiguar cuáles son las posibles sinergias de su intervención. La idea fundamental –habitual en cualquier tipo de documentales– es conocer los intereses, la forma de trabajar, sus obras más relevantes, etc., para que estas particularidades ayuden a definir el concepto y la planificación del rodaje, así como para desgranar los aspectos de la personalidad del protagonista que puedan estar sujetos a condicionar la propia realización audiovisual. Esto es, no solo desentrañar aquellas ideas o comentarios del artista que puedan ayudar al diseño y a la estructuración del guion, del guion técnico, del *storyboard*, de la imagen, o de otros documentos importantes de la preproducción, sino también aquellas pautas o peculiaridades presentes en su persona que sean susceptibles de imprimirse sobre el lenguaje cinematográfico.

El conjunto narrativo y secuencial traía, por parte del director, una idea de partida basada en un desarrollo en tres partes, inspirado en el trinomio de protagonistas santa Catalina de Alejandría, Teresa Díez y Susana Guerrero. Esas tres partes, que desarrollaremos en el siguiente apartado, profundizaban en los mitos, los materiales y la antropología de la experiencia. Esos apartados derivaron en la elección de tres escenarios principales de rodaje, con el consecuente diseño de escenografía y fotografía; la inserción de tres entrevistas externas (de expertos de arte y conoce-

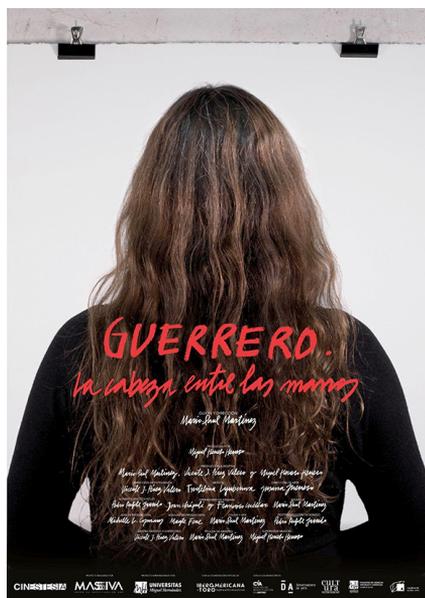


Figura 5. Cartel del documental *Guerrero. La cabeza entre las manos* (Martínez, 2022).
Fuente: elaboración propia.

dores del a trayectoria de Guerrero); o de la elección de tres partes temáticas dedicadas, cada una, al trabajo con un material determinado (agave, metal y cableado).

En la fase de producción, todo lo planteado anteriormente emulsiona en una complicidad entre los tres intervinientes, más aún entre la dirección de arte y la de fotografía, ya que implicaba una relación sinérgica y orgánica dentro del proceso de creación cinematográfico. En este momento, se cede una parcela creativa a la entrevistada y esta participa en la construcción de la pieza audiovisual (más allá de su propia intervención como interlocutora). Este tipo de participación no es, ni mucho menos, común en producciones de esta índole, lo que confiere al resultado final del documental un aspecto estilístico de mayor carga expresiva o poética. De esta forma, se explora de manera natural el diálogo entre las escalas de plano, los dibujos y la escenografía, los movimientos de cámara y las formas sinuosas de las esculturas y los dibujos o entre los materiales y la temperatura de la luz.

Cabe destacar que la presencia de la propia artista, delante y detrás de las cámaras y, en otro plano, con la voz en *off*, hizo que las imágenes propuestas por el director en su *storyboard* y que fueron llevadas a la pantalla por el director de fotografía adquiriesen la suficiente capacidad evocativa como para eclosionar en nuevos significados, siempre vinculados con Guerrero y su obra.

Posteriormente, ya en la fase de postproducción, la intervención plástica directa por parte de la artista, en el mismo diseño de la imagen, cristalizó en el desarrollo de los títulos de créditos (con su propia caligrafía) para redactar los rótulos y



los nombres de los participantes. El cartel final es el resumen gráfico de la colaboración entre la dirección de arte y el diseño gráfico, junto con la fotografía.

En esta fase también se elaboró la corrección de color de todo el material montado y el etalonaje, proceso que remata el empeño creativo demostrado durante las fases anteriores y la atmósfera e intencionalidad cromática del film.

RESULTADOS. ELEMENTOS CONCEPTUALES Y FORMALES DE DIÁLOGO

Las decisiones estilísticas relacionadas con la expresividad lírica de la pieza audiovisual se adoptaron estableciendo una serie de paralelismos visuales y conceptuales que fuesen capaces de trascender y complementar cada uno de los lenguajes –escultórico, gráfico, fotográfico, cinematográfico– creando un nuevo significado. La utilización, por ejemplo, de planos secuencia en los que, de forma sinuosa, vamos descubriendo el estudio de Guerrero están directamente vinculados con las curvas de sus piezas cerámicas y también con las líneas de los dibujos las y urdimbres que componen los cables en los tejidos.

En el caso que nos ocupa, la pieza documental se fundamenta sobre la historia y los pasajes de la vida de santa Catalina de Alejandría, apoyándose en la figura de Teresa Díez, que firma en 1316 los frescos rescatados del convento de Santa Clara. El proceso de trabajo del documental, definido en el apartado anterior, cristaliza en la puesta en escena de los tres grandes ejes temáticos que relacionan la obra de Susana Guerrero con la plasmación e interpretación audiovisual en imágenes. Es interesante remarcar la reiteración de triángulos que en esta pieza ponen a dialogar a una santa con una mujer del siglo XIV y con una mujer contemporánea, y también a tres artistas audiovisuales y plásticos, Guerrero, Martínez y Pérez, dentro de tres ejes temáticos.

MITOS

El suyo es un planteamiento creativo que bucea en mitos, tradiciones, leyendas, supersticiones, sueños, rituales y creencias que salvaguardan esas conexiones con lo trascendental y lo intangible que siempre han poblado nuestra imaginación y nuestros relatos. Sumergirse en su obra supone adentrarse en un universo habitado por seres míticos, relatos heroicos, ritos ancestrales, leyendas populares y pensamiento mágico (Navarro, 2022).

La recolección de los materiales es una parte fundamental en la creación y elaboración de las piezas de Susana Guerrero. El documental comienza con una imagen cenital en la que la artista arrastra una manta repleta de pencas de agave recién cortadas, describiendo una línea que, en la siguiente toma, se convierte en un trazo, en el inicio de una de sus obras gráficas. De esta forma el dibujo se relaciona con la composición y con la propia narrativa en imágenes. Esta toma de apertura, aparte de colocar en el contexto la acción, sitúa a Guerrero bajo la observación del espec-





Figuras 6 y 7. Fotogramas del documental *Guerrero. La cabeza entre las manos* (Martínez, 2022).
Fuente: elaboración propia.

tador, pero, a su vez, bajo la mirada del mito donde ella se emplaza y, asimismo, en la profundidad de las líneas que está trazando su mano.

En el siguiente plano, la posición de la cámara baja hasta el suelo, mostrando un contraluz al sol que se relaciona, también, con lo mitológico, con lo divino. Estos contraluces acompañarán a Guerrero durante todo el documental justo en los momentos de la ideación y creación de la obra.

MATERIALES

La carga poética y simbólica de los materiales es uno de los pilares fundamentales en los que se basa la obra de Susana Guerrero. «Todos los objetos cuentan una historia, aunque sólo sea la de su propia construcción o genealogía, y constituyen por ello depósitos materiales de memoria» (Alba, 2017). De la misma forma, utiliza los procesos de trabajo como ritual interior, íntimo y privado, por el que necesita transitar hasta llegar a la formalización de cada pieza, de cada serie.



Figuras 8 y 9. Fotogramas del documental *Guerrero. La cabeza entre las manos* (Martínez, 2022).
Fuente: elaboración propia.

Guerrero utiliza siempre con gran libertad de hibridación los materiales, artificiales o naturales, orgánicos y tecnológicos, sin esconder su origen ni la carga poética y simbólica que conllevan: cactus, algodón, pencas de agave, latón, hojas de palmera, alabastro, maíz, espinas, petardos, guindas, fieltro, goma, cerámica, oro... Extraños y sorprendentes, alejados de la práctica artística que la artista cuida desde el detalle. La misma recolección de estos materiales es un ritual que se incorpora a las piezas, tanto como su manipulación y el proceso de construcción (Castells, 2021).

Un elemento muy importante, tanto en la obra de Guerrero como, por extensión, en el documental, es el empleo del color rojo. Es el color del fuego y de la sangre, y es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida (Chevalier y Gheerbrandt, 2020)³.

³ La sabiduría de los bambara dice que el color encarnado hace pensar «en lo caliente, en el fuego, en la sangre, en el cadáver, en la mosca, en la excitación, en la dificultad, en el rey, en lo que no puede tocarse y en lo inaccesible» (Zahan Dominique, Sociétés d'initiation Bambara, Le N'Domo, le Kore, París-La Haya 1960), citado en Chevalier y Gheerbrandt (2020), *Diccionario de Símbolos*.



Figuras 10, 11, 12, 13 y 14. Piezas de la instalación *Santa Catalina de Alejandría decapitada* (Guerrero, 2021). Fuente: elaboración propia.

Ya sea en el dibujo, en los elementos cerámicos o en el cable que Guerrero teje con mucho esfuerzo, el rojo simboliza el acto de creación de la obra, el momento en el que la artista trabaja y la acción en la pantalla es evidente. Las luces rojas, en esos pasajes del documental, son cruciales y nos señalan esa ceremonia ritual, trasladándonos a los cuerpos desollados que con la roja desnudez de sus carnes sin piel nos muestran su interior. Por otro lado, los materiales punzantes como las agujas de agave o las púas de palmera se interrelacionan con los primeros planos de las obras y materiales que Susana Guerrero utiliza en sus creaciones.

En las piezas realizadas expreso para el documental, nos encontramos con esa libertad y variedad de materiales de la que nos habla Rosa María Castell. La escultura central, *Santa Catalina de Alejandría decapitada*, que representa la columna que vertebra el documental, es la reconstrucción del cuerpo fragmentado de la santa, así como sus atributos principales. La pieza está formada por un tórax central, del que brota una cascada de cable rojo llegando hasta el suelo y derramándose en la palabra «FE». Junto a esta lengua de carne hay varios elementos; un estómago, una espada, una teta y una llama.





Figura 15. Fotograma del documental *Guerrero. La cabeza entre las manos* (Martínez, 2022).
Fuente: elaboración propia.

En primer lugar, el tórax representa una estructura que protege el espacio que alberga el alma; un armazón de metal creado con láminas de latón bordadas con penca de agave tobalá repletas de enormes espinas. Del interior de ese tórax nace una boca de latón de la que brota una especie de lengua visceral de cable rojo relleno de cobre tejido con agujas de hacer molde, en la parte superior tiene una forma cilíndrica y va abriéndose conforme se va acercando al suelo. Una vez allí, se enreda en una estructura de latón bordada de espinas que escribe la palabra «FE» en mayúsculas. Alrededor de ella, colgado en el muro se encuentra un estómago de cerámica esmaltada con oro colgando de unos cables rojos, que nos remiten a la fuerza de la santa esta vez ubicada en la boca de su estómago. Más arriba, encontramos la espada que cercenó su cuello, realizada con cerámica esmaltada en negro y con una lengua roja en la punta que nos remite a la mirra sanadora como esencia regeneradora de tejidos. Junto a ella, una teta de cerámica esmaltada en blanco con el pezón de oro nos recuerda que del cuerpo de santa Catalina, al ser decapitado, no manó sangre, sino leche, y, por ello, en la parte más alta de la pieza encontramos la llama de cerámica esmaltada en oro que nos advierte del aliento vivo de su cuerpo.

La estructura de metal del tórax nos manifiesta que es una armadura, una protección que salvaguarda algo en su interior. Sobre ella, un bordado orgánico creado con hilo de latón y espinas lo embellece al mismo tiempo que lo defiende con las puntas. Todo su trabajo realizado con agave tiene mucho que ver con lo que no se ve. Es fundamental cómo ella recolecta ese material, cómo lo corta, cómo lo limpia, y también cómo lo borda y manipula con las manos desnudas. Las espinas dañan sus manos, y ella introduce el dolor como parte del proceso que carga las piezas.

En la parte del documental donde Guerrero trabaja en el taller de metal, la iluminación se trabajó para transmitir la calidez de la artista y la obra hacia el

espectador y para rebajar la dureza de los colores, formas y brillos de esa escena. El plano final de la misma, con la artista situada a espaldas de una luz cálida que proyecta su sombra, vuelve a unirla al mito y desconectarla de la parte más física de la creación artística: el rojo ha desaparecido.

El dolor también acompaña al modo con el que trabaja con los cables, forzando su cuerpo a adaptarse, doblar y trenzar cables eléctricos que anteriormente habían sido utilizados en camiones, creando una malla que envuelve con su tejido rojo y va originando un camino, un recorrido. Guerrero comenzó a tejer este duro material a partir de un duelo personal, con una parte de su cuerpo, construyendo una trama, manifestando una sensación hipnótica que surge como si de un mantra se tratara, cada vez que pincha, atraviesa y tira del cable, pincha, atraviesa y tira. Al final, ella entiende el hecho de tejer y coser como el de poner en orden el interior de nuestros cuerpos.

Finalmente, los objetos realizados con cerámica aluden a los exvotos primitivos que los devotos ofrendaban a sus divinidades para demandar favores, al mismo tiempo que entroncan con la tradición milenaria de las mujeres que creaban recipientes de barro.

ANTROPOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA

Esta tercera parte tiene que ver con lo cotidiano, con la relación de la artista con el espacio expositivo, en este caso la iglesia desacralizada de San Sebastián de los Caballeros, con los propios frescos a modo de historia representada y, finalmente, con el público. Además, su obra se encuentra con cada una de las imágenes y personajes representados en los frescos, con Teresa Díez y con santa Catalina de Alejandría y el descubrimiento de la trama de la leyenda de la vida de la santa, de su fe, su poder y su fuerza; de las características de su martirio y su muerte y de su derramamiento de leche. La escultura y los dibujos narran, con cada uno de sus elementos, un nuevo y contemporáneo relato, en el que la mujer sobrevive a su decapitación.

En el momento de la concepción del montaje expositivo, la distribución de los espacios permitió, otra vez, el diálogo entre tres ejes: la instalación de la pieza escultórica, los dibujos –10 dibujos sobre papel de 120 × 86 cm. realizados con lápices rojos y acuarela, montados en forma piramidal sobre un gran panel– y los propios frescos de Teresa Díez representando a santa Catalina de Alejandría y su martirio.

En la narración cinematográfica del documental se pone de relieve, a través del entramado del montaje –vinculado también al tejido de cables– y de la conversación entre estos tres ejes, la estrecha relación que vincula a la pintura y al cine como medios y lenguajes para contar historias. Los relatos contados a través de frescos y vitrales en los templos sagrados, con su función didáctica y moralizante, son expresiones artísticas predecesoras de la pintura, primero, y de la fotografía y el cine, después.

La luz de contra acompaña a Guerrero, por última vez, en el momento del éxtasis en el que se convierte en catalizadora de todos esos mensajes y discursos que





Figuras 16 y 17. Montaje final de *Santa Catalina de Alejandria decapitada* (Guerrero, 2021).

Fuente: elaboración propia.

unen siglos de historia. La narración en *off* de la propia Susana cierra todo el concepto del documental como narración propiamente mitológica.

Para finalizar, Guerrero vuelve a su estudio, al lugar desde donde se gestaron sus obras. Allí, desaparece su figura, al igual que las de sus antecesoras, pero no su trabajo y su mensaje:

Algo que nos une a las tres es la fe, y que no hace falta la evidencia, no hacen falta pruebas. Junto a ellas vuelvo a pensar en el hecho de sobrevivir a tu decapitación, a la afirmación de que «Me puedes cortar la cabeza, pero no me puedes matar» (Guerrero, 2022).

CONCLUSIONES

Desde el inicio de la producción de este documental, la dirección de fotografía y la dirección de arte forman parte inseparable de la pieza desde su génesis. No se trata de intervenciones «de oficio» ni herramientas de apoyo, sino que forman parte de ese tríptico –o trinomio– que hemos venido exponiendo a lo largo de



Figuras 18 y 19. Fotogramas del documental *Guerrero. La cabeza entre las manos* (Martínez, 2022).
Fuente: elaboración propia.

este texto. Es, pues, un ejercicio único de confluencia entre las artes del que, como artistas y cineastas, hemos aprendido para una mayor y mejor expresión del arte.

El documental ha tenido un amplio recorrido de presentaciones y proyecciones-exposiciones en museos, así como en otros espacios vinculados a la exhibición artística, culminando con el Primer Premio en la 14.^a Bienal de Artes Visuales *Mulier Mulieris* de la Universidad de Alicante.

Las exposiciones y eventos donde ha sido proyectado el documental son La Iberoamericana de Toro, *Mujer y Artes Visuales s. XXI* (Toro, Zamora); 532 Gallery Thomas Jaeckel (Nueva York); Museo de Arte Contemporáneo de Alicante (MACA);



Museo de la Universidad de Alicante (MUA); Feria Context Art Miami (EE.UU.); Casa de Zamora en Madrid (presentación de lo acontecido en La Iberoamericana de Toro); Academia de Bellas Artes de Venecia (Italia); Cines Odeón de Elche (Ayuntamiento de Elche. Concejalía de Cultura). En su recorrido por festivales internacionales de cine, el documental ha sido seleccionado en II Festival de Cine Devocional (Argentina); International Portrait Film Festival (Bulgaria); 34 Festival de Aguilar de Campo (Sección Castilla y León); VIII Festival Cine Mística (Granada) y en el 6.º Open Place International Film Festival (Rezekne, Letonia).

La realización de esta experiencia artística y audiovisual ha desembocado en una propuesta interdisciplinar más amplia denominada *Proyecto GUERRERO*. En ella, y tomando como referencia las estrategias creativas empleadas en *Guerrero. La cabeza en las manos*, se pretende escalar este esquema de producción y las sinergias artísticas existentes a dos documentales más que explorarán las influencias de las otras dos localizaciones ineludibles –aparte de la ciudad de Elche– para la obra de Susana Guerrero: Grecia y México.

AGRADECIMIENTOS

Esta pieza documental, así como todos los otros trabajos derivados del *Proyecto GUERRERO*, no podrían haberse realizado sin el ingenio, la creatividad y la excelente labor de Mario-Paul Martínez, compañero y docente e investigador en Bellas Artes (UMH), y profesional de la dirección cinematográfica y de la producción audiovisual.

RECIBIDO: octubre 2022; ACEPTADO: julio 2023



REFERENCIAS

- ALBA RICO, S. (2017). *Ser o no ser (un cuerpo)*. Barcelona: Seix Barral.
- BADAJOS, J. (2018). *Degustación del mal: binariedad y catarsis visual en Susana Guerrero*. En *El mal en mí*, catálogo de la exposición (Elche, 2018). Museo de Arte Contemporáneo de Elche, p. 16.
- BRESCHAND, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- CAMPBELL, J. (2015). *El poder del mito*. Capitán Swing.
- CASTELLS, R.M. (2021). *Art Contemporani de la Generalitat Valenciana III*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANDT, A. (2020). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CORSICATO, P. (dir.) (2017). *Julian Schnabel Un retrato privado* [película documental]. Cohen Media Group.
- FERNÁNDEZ DíEZ, F. y MARTÍNEZ ABADÍA, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- KALTHOUM, Z. (dir.) (2017). *Taste of cement* [película documental]. Basis Berlin Filmproduktion, Bidayyat for Audiovisual Arts.
- MARTIN, S. (2008). *Videoarte*. Madrid: Taschen.
- MARTÍNEZ ABADÍA, J. y SERRA FLORES, J. (2000). *Manual básico de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*. Barcelona: Paidós.
- MARTÍNEZ, M-P. (dir.) (2022). *Guerrero. La cabeza entra las manos* [cortometraje documental]. Cinestesia.
- MATOS, D. y SARABIA, F. (2018). *Susana Guerrero. Anatomía de un mito*, catálogo de exposición (Alicante, 2019). Sala Emilio Varela. Fundación Caja Mediterráneo. (New York, 2019) Galería Thomas Jaeckel.
- MULIER mulieris #14 · 2022. 14.ª Convocatoria Bienal de Artes Visuales (2022), catálogo de la exposición (Alicante, 2022). Museo de la Universidad de Alicante, Alicante.
- NAVARRO, R. (2021). *La Iberoamericana de Toro. Mujer, artes y cultura en la Iberoamérica del siglo XXI*. Ayuntamiento de Toro.
- NAVARRO, R. (2022). *La construcción del sujeto robado. El arte hecho por mujeres en Alicante (1950-2020)*. Universidad de Alicante.
- PÉPEZ BLASCO, M. (2018). *El mal en mí. Susana Guerrero*, catálogo de exposición (Elche, 2018). MACE, Museo de Arte Contemporáneo de Elche. (New York, 2018) Galería Thomas Jaeckel.
- TARKOVSKI, A. (2016). *Esculpir en el tiempo* (13.ª ed.) Madrid: Rialp.
- TEJEDA, I. (2018). *La Desollada. Susana Guerrero*, catálogo de exposición (El Campello, 2018). Casa de Cultura, El Campello.
- SEIDL, U. (Director). (2014). *En el sótano* [película documental]. Coop 99, MMK Media, Ulrich Seidl Film Produktion GmbH.
- VARDÁ, A. y RENÉ, J. (dirs.) (2017). *Visages villages* [película documental]. Ciné Tamaris, arte France Cinéma, Social Animals.



INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE LA REVISTA *BBA* 17, 2023

El equipo de dirección se reunió y acordó la publicación de un número especial referente al Congreso Internacional de Investigación Transversal desde las Artes: RADAR 2022. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 7 meses.

Estadística:

N.º de trabajos recibidos: 13.

N.º de trabajos aceptados para publicación: 12 (92,3%). Rechazados: 1 (7,7%).

Media de revisores por artículo: 2.

Media de tiempo entre envío y aceptación: 1 mes.

Media de tiempo entre aceptación y publicación: 3 meses.

Los revisores varían en cada número, de acuerdo con los temas presentados.



Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna