

26

AÑO 15 N° 26. ENERO - DICIEMBRE 2020

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

situArte



Autoridades universitarias
UNIVERSIDAD DEL ZULIA

Dra. JUDITH AULAR DE DURÁN
RECTORA (E)

Dr. CLEOTILDE NAVARRO
VICERRECTOR ACADÉMICO (E)

Dra. MARLENE PRIMERA GALUÉ
VICERRECTORA ADMINISTRATIVA (E)

Dra. IXORA GÓMEZ
SECRETARIA

FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE

Dra. JULIANA MARÍN
DECANA (E)

CONSEJO DE DESARROLLO CIENTÍFICO
Y HUMANÍSTICO (CONDES)

Dr. GILBERTO VIZCAINO
COORDINADOR-SECRETARIO



situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia

AÑO 15 N° 26. ENERO - DICIEMBRE 2020
Maracaibo - Venezuela

SITUARTE es una publicación arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, Maracaibo-Venezuela, comprometida con el desarrollo de las artes y la cultura.

SITUARTE acepta artículos, reportes de investigación, manuscritos científicos, ensayos cortos, reseñas y entrevistas. Ofrece ediciones multitemáticas, pero algunos números pueden ser convocados anticipadamente sobre temas monográficos. En general, situArte puede admitir textos sobre artes plásticas, danza, música, teatro, artes audiovisuales (y demás disciplinas relacionadas con el arte y la cultura), así como escritos referidos a la gestión del arte y la cultura.

El Centro de Investigación de las Artes y sus publicaciones aparecen indizadas o catalogadas en:

- RevicyhLUZ. Revistas Científicas y Humanísticas de la Universidad del Zulia.
- Registro de Publicaciones Científicas y Tecnológicas de Latindex.
- Registro de Publicaciones Revencyt (Revistas Venezolanas de Ciencia y Tecnología).
- Bases de datos académicas de EBSCO.

© UNIVERSIDAD DEL ZULIA 2016

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia
DLD ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
Depósito legal pp 200602ZU2376
ISSN 1856- 7134

Diseño de Logo: Roberto Urdaneta.

Diseño y montaje: Mireya Ferrer y Álvaro Silva.

Imagen de portada: Autora: Elizabeth Chirinos. Título: De la serie "Silencios. Naturaleza en alto contraste". Técnica: Fotografía blanco y negro. Digital. Año: 2015.

CONTENIDO

AÑO 15 N° 26. ENERO - DICIEMBRE 2020

PRESENTACIÓN	5
ARTÍCULOS	
EL ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO <i>THE ART IN THE PUBLIC SPACE</i> CARMEN VELÁSQUEZ M. Y VÍCTOR GONZÁLEZ L.	7
UNA REVISIÓN DEL CONCEPTO DE MUERTE EN LA PINTURA BARROCA ESPAÑOLA <i>A REVIEW OF THE CONCEPT OF DEATH IN SPANISH BAROQUE PAINTING</i> ASPACIA PETROU	13
USOS DE LA REPETICIÓN COMO RECURSO PLÁSTICO <i>USES OF REPETITION AS A PLASTIC RESOURCE</i> LUIZA SÁNCHEZ-PÉREZ, MARÍA MAR GARRIDO-ROMÁN Y MARÍA DOLORES SÁNCHEZ-PÉREZ	18
LAS VOCES DE CUERPOESPÍN, A TRAVÉS DEL REGISTRO FOTOGRÁFICO <i>THE VOICES OF CUERPOESPÍN, THROUGH THE PHOTOGRAPHIC RECORD</i> ALVARO ALONSO SILVA LOSSADA	24
REMINISCENCIA MAGRA: MERCADO LAS PULGAS DE MARACAIBO <i>LEAN REMINISCENCE: THE FLEAS OF MARACAIBO MARKET</i> ADRIANA ÚRDANETA	31
SILENCIOS: NATURALEZA EN ALTO CONTRASTE <i>SILENCES: NATURE IN HIGH CONTRAST</i> ELIZABETH CHIRINOS Y MIREYA FERRER	36
NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE TRABAJOS	42
PUBLISHING GUIDELINES	45
NORMAS DE ARBITRAJE	48



PRESENTACIÓN

AÑO 15 N° 26. ENERO - DICIEMBRE 2020

Es un honor entregarles este número, con el que cerramos una serie de tres ediciones especiales de nuestra revista, donde incluimos varios de los trabajos presentados en el "Congreso de las Artes", que tuvo lugar en la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia durante el mes de octubre del año 2016, donde se dieron cita la ciencia y el arte, la investigación y la cultura, a través de las más variadas e interesantes expresiones.

Agradecemos al comité organizador del evento su generosidad y aportes, que hicieron posibles estas publicaciones, especialmente a los profesores Hugo Barboza, Mireya Ferrer y María Margarita Fermín, quienes nos apoyaron para seleccionar y organizar el material. Asimismo, hacemos un reconocimiento especial a los profesores Alvaro Silva y Mireya Ferrer, por asumir la diagramación y montaje de este número, y a la fotógrafa Elizabeth Chirinos, por cedernos la imagen que fue incluida en la portada de la revista, producto de su investigación, contenida también en este número.

Iniciamos entonces con el trabajo **El arte en el espacio público** de Carmen Velásquez y Víctor González, quienes plantean que el manejo de diferentes prácticas artísticas orientadas hacia el arte público, evidencia la multidisciplinariedad, proponiendo un campo más amplio que incluye el espacio público, y presentando un análisis de los criterios que aplicaron a las prácticas concretas de los años 80, donde aparece el campo ampliado de Krauss. Los autores siguen una metodología exploratoria a partir del concepto de arte público y su relación con el espacio público, lugar que se constituye en una tendencia post al arte conceptual, rompiendo el paradigma de escultura tradicional. De la contextualización urbana de estas prácticas urbanas afirman que la especificidad de la obra, no solo depende de la relación formal con el sitio, sino también de la comunidad donde se inserta, y concluyen que el arte es heterogéneo y complejo, cuyas relaciones de obra-territorio, tiempo-espacio se articulan y proyectan hacia un tipo de paisaje y para unas necesidades específicas de la comunidad.

Luego tenemos **Una revisión del concepto de muerte en la pintura barroca española**, donde Aspacia Petrou conceptualiza estética y filosóficamente la muerte a partir de la representación pictórica barroca de la pasión de Cristo, estudiando la concepción medieval de la muerte y sus incidencias en el ámbito religioso barroco. La autora vincula la dramaturgia medieval mortuoria con el arte barroco y determina las características de la iconografía mortuoria cristológica. Metodológicamente, este trabajo se adscribe al paradigma hermenéutico, siendo también documental y descriptivo. En conclusión se plantea que, a la exégesis de lo bello barroco, se suma la muerte que se alaba y que nos remonta a lo divino. Luego, el cuerpo de Cristo diezmado a la vista tras los horrores del suplicio padecido en la cruz, resplandece de una vívida belleza interior, que no muere. Al recurrir a esta belleza, tanto la Edad Media como el Barroco, efectúan, en el fondo, una especie de recuperación del valor estético ante la muerte.

Con el siguiente trabajo, se nos propone analizar los **Usos de la repetición como recurso plástico**, donde Luisa Sánchez-Pérez, María Mar Garrido-Román y María Dolores Sánchez-Pérez identifican formas de repetir como herramienta de creación artística para significar opuestos, haciendo un estudio comparativo de la obra de Andy Warhol, Richard Long y Allan McCollum. Las autoras plantean que la repetición ha formado parte indispensable en la configuración de las estructuras básicas del arte actual y, por lo tanto, un acercamiento a sus formas de uso y significación ayuda a comprender esas bases y estructuras. Se concluye que el significado de



la repetición en el arte depende de la forma en que se use y contextualice, y que puede llegar a dotar a la obra de significados paradójicos, presentando una alta gama de posibilidades, que van desde la aparición de estereotipos a temas relacionados con el valor, precio o unicidad en el arte.

Y seguidamente incluimos tres trabajos que valoran y utilizan la fotografía: los dos primeros, como registro visual; el último, como posibilidad para considerar otras perspectivas de lo aparentemente cotidiano y conocido, mediante técnicas que hacen irreconocibles algunas texturas y formas naturales del cuerpo femenino. En **Las Voces de Cuerpoespín, a través del registro fotográfico**, Alvaro Alonso Silva Lossada reflexiona acerca de la dramaturgia del escritor César Chirinos, la cual transita en la geografía Caribe y Maracaibo o "Cuerpoespín" como ciudad puerto, para continuar sembrando iniciativas de difusión sobre la notable obra literaria de este narrador venezolano. A partir de la experiencia fotográfica y el invite de uno de los más constantes directores y productores del teatro local y nacional, el poeta Romer Urdaneta, toma cuerpo este diálogo reflexivo, si se quiere, entre lo visual, la palabra y la acción imaginaria de los hacedores escénicos, que evidencia las correspondencias naturales de la fotografía y el teatro como formas de expresión, comunicación y creación visual.

Partiendo también de la fotografía, el trabajo **Reminiscencia Magra: Mercado Las Pulgas de Maracaibo**, de Adriana Urdaneta aborda cómo la técnica documental junto al ojo crítico del fotógrafo, hacen de la imagen fotográfica una ventana al mundo real, exponiendo temas controversiales, como lo es la venta de animales para el consumo humano en lugares con un acondicionamiento mínimo y poco salubres como el Mercado Las Pulgas de Maracaibo, donde el día a día, marcado por el caos que domina el lugar, resulta fascinante para el ojo entrenado del experto. Este mercado, específicamente en su sección de carnes, es una mezcla de olores, colores, sabores y sonidos, siendo el punto de recolección de datos para esta investigación documental realizada bajo la modalidad de investigación-acción. Se logró una serie de 36 imágenes a color en 3 diferentes formatos, que describen las distintas sensaciones experimentadas en el mercado, su gente y sus espacios.

Y finalmente, en **Silencios: Naturaleza en alto contraste**, Elizabeth Chirinos y Mireya Ferrer nos invitan a ver otras perspectivas a través de su trabajo fotográfico, que se sale de lo predecible y recurrente. Esta investigación muestra el cuerpo femenino desde un enfoque alejado del usual erotismo. Las texturas de la piel y el estudio de la forma femenina como naturaleza muerta, sirven de fuente de inspiración, teniendo como objetivo principal llevar el desnudo al distanciamiento de formas familiares del cuerpo de la mujer a través de la abstracción, generando ilusiones ópticas de forma expresiva y dramática, propiciando ambigüedades en la imagen fotográfica. Bajo la modalidad de investigación-creación se desarrolló la serie fotográfica *Silencios: naturaleza en alto contraste*, compuesta por 30 imágenes, que aluden a la ausencia de identidades y muestran la naturaleza al desnudo como objeto de arte.

Como siempre, deseamos que esta edición les genere emociones y reacciones, mientras cada texto es una invitación a admirar la belleza y la fealdad, la vida y la muerte, las voces y los silencios, lo conocido y lo irreconocible, como realidades o posibilidades a las que nos aproxima o con las que nos confronta el arte.

Aminor Méndez Pirela
Editora-Jefe

El arte en el espacio público

The art in the public space

Recibido: 05-02-19
Aceptado: 22-03-19

Carmen Velásquez M. y Víctor González L.
Facultad de Arquitectura y Diseño
Universidad del Zulia
Maracaibo, Venezuela
cvvm68@gmail.com

Resumen

El manejo de diferentes prácticas artísticas orientadas hacia el arte público, evidencia la multidisciplinariedad, proponiendo un campo más amplio que incluye el espacio público, presentando un análisis de los criterios que aplicaron a las prácticas concretas de los años 80, donde aparece el campo ampliado de Krauss. Se parte de una metodología exploratoria a partir del concepto de arte público y su relación con el espacio público, lugar donde se constituye una tendencia post al arte conceptual rompiendo el paradigma de escultura tradicional. De la contextualización urbana de estas prácticas urbanas se obtuvo que la especificidad de la obra, no solo depende de la relación formal con el sitio, sino también de la comunidad donde se inserta, concluyendo que el arte es heterogéneo y complejo, cuyas relaciones de obra-territorio, tiempo-espacio se articulan y se proyectan hacia un tipo de paisaje y para unas necesidades específicas de la comunidad.

Palabras clave: Arte público, espacio público, prácticas artísticas.

Abstract

Handling different artistic practices which are oriented to the public art, evidence a multidisciplinary approach, proposing a wider field that includes public shape, presenting an analysis of the criteria applied to the concrete practices of the eighties, where the expanded Krauss field, appears. It starts of an exploratory methodology based on the concept of public art and its relationship with public space, where a tendency post to conceptual art is formed, thus breaking the paradigm of traditional sculpture. Urban contextualization of these urban practices obtained that the specificity of the work, not only depends on the formal relationship with the site but also the community where it is inserted, concluding that art is heterogeneous and complex, whose relations of work-territory and time-space are articulated and projected towards a type of landscape and specific needs of the community.

Keywords: Public art, public space, artistic practices

Introducción

El arte público no es un concepto fácil de definir. El hecho de estar asociado a la ciudad y a la sociedad lo enmarca en una complejidad estructural. Tal vez la explicación de esta controversia, desde su aparición e institucionalización, es la unión de dos palabras que se configuran de tal manera como “problemáticas”, porque el término fue acuñado justamente en el siglo en que el “arte” y “público” no eran compatibles (Miles 1997, p. 85).

El arte público evidencia espacios socio-políticos y se constituye a través de relaciones sociales que describen recorridos expresivos-receptivos. Por lo tanto, adquiere una nueva dimensión ligada inevitablemente a un factor ideológico, pero que supone la comprensión de la ciudad como un contexto sociopolítico.

Fernando Alves (2008) establece dos características que determinan la inclusión de las obras de arte como miembros de este campo; la primera, es la ubicación de las obras de arte en espacios de circulación públicos y, la segunda, la transformación comprometida del público en público de arte.

Para reforzar esta línea conceptual, consideramos necesario presentar diversas terminologías sobre arte público, a partir de dos líneas genealógicas; por un lado, el arte público a la contextualización espacial, que surge cuando los artistas se plantean consideraciones con relación al entorno y, por el otro, un arte crítico y político que plantea, no solo la relación con el contexto, sino implicar intereses para la gente. En ambos casos se apunta a una conceptualización emergente y eminentemente cívica para la construcción de un concepto. Así pues, el arte público subrayado por los teóricos está en priorizar la ciudadanía como parte de la concepción y ejecución de la obra, tal como lo expresa Siah Armajani:

El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano. No estamos interesados en el mito creado en torno a los artistas y por los artistas. Lo que nos importa es la misión, el programa y la obra misma. Por medio de las acciones concretas, en situaciones concretas, el arte público ha adquirido un cierto carácter. Una de las creencias fundamentales que compartimos es que el arte público es no-monumental. Es bajo, común y cercano a la gente. (Siah Armajani, 1986 en Maderuelo, 2008)

Con estas palabras, el autor plantea una democratización del arte en donde adquiere una función específica el ciudadano, es decir, la resignificación de nuestra condición de ciudadanos y del espacio público como espacio de interrelación y contacto entre los ciudadanos. En este orden de ideas, el planteamiento moderno de arte reposiciona al ciudadano como actor sumando compromiso con la ciudad, y como destinatario final de los trabajos urbanísticos y obras de artes que se ubican en ella; entonces, la obra debe tener una cualidad educadora que ayude a extender los límites de la sensibilidad de los ciudadanos. El término “arte público” difiere sustancialmente con las funciones e intenciones del monumento urbano.

El espacio público, soporte y condición *sine qua non* del arte público, debe ser entendido en su sentido amplio, es decir, comprende los espacios de libre acceso. Javier Maderuelo (1994), define claramente sus rasgos determinantes.

Una plaza, un edificio público, un jardín o un monumento son elementos del vocabulario estético de la ciudad, pero también son signos de la ideología dominante que aparecen cargados de connotaciones y valores. El compromiso del “arte público” con la ciudad está no tanto en seguir generando este tipo de signos ideológicos, como el de pretender ser un reflejo de la actividad social de la ciudad. Su significado no hay que buscarlo en su capacidad paradigmática, sino en la forma en la que la obra convierte el espacio urbano en lugar y le sirve, dotándole de carácter. La obra de “arte público” debe conferir al contexto un significado estético y también social, y, además, debe ser comunicativa y funcional. En una palabra, debe contener esas características de las que carecen aquellas obras que son ubicadas arbitrariamente en los espacios públicos.

Con la frase “obras que son ubicadas arbitrariamente en los espacios públicos”, Maderuelo expresa lo que sucede en la mayoría de los casos, en donde el ciudadano que comparte el espacio no establece ninguna relación con la obra “impuesta”, por ende no hay incidencia positiva en la ciudad, ni compromiso con y para el ciudadano. Fernando Gómez Aguilera (2004, p. 46) lo plantea así:

El arte público es un arte sin estilo, fuera de paradigma, esté vinculado con contextos públicos físicos y/o socio-culturales concretos a los que aporte significados estéticos, cívicos, comunicativos, funcionales, críticos, espaciales y emocionales específicos y en términos de presente. Y quizás deba también poner en relación esos contextos con la vida (deseos, necesidades, problemas...) de las personas de la comunidad

en que se inserta, cuyos ecos propios estará interesado en escuchar e interpretar, en el marco de un proyecto cooperativo, con el propósito de contribuir a mejorar la calidad de vida ciudadana, sin necesidad de ofrecer respuestas que se impongan por su monumentalidad.

Esta forma de arte no es un estilo determinado; es consecuencia inevitable del hacer conciencia de los fines del artista en la sociedad donde vive, para la cual crea, aporta respuestas, abre caminos. En este sentido, "el artista de gabinete está dando paso al artista social, consciente de su papel visionario y explorador de nuevos alcances para el destino humano" (Roberto Guevara, 1978).

Finalmente, Remesar (1999) incorpora al concepto el sentido de pertenencia del lugar cuando la colectividad, de ser simple observador se incorpora a la obra:

El arte público es el conjunto de prácticas estéticas que interviniendo en un territorio, desencadenan mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio público, que contribuyen a co-producir el sentido de lugar. Y también como la práctica social que tiene como objetivo el sentido del paisaje urbano mediante la activación de objetos/acciones de un marcado componente estético, en un contexto en el que el espacio público, convenientemente significado, es el escenario en el que se desarrolla la interacción social, promocionando comportamientos cívicos y solidaridad, y el lugar en el que se producen procesos de apropiación del espacio que permiten a los ciudadanos desarrollar el sentido de pertenencia a un lugar y a una colectividad social.

La coincidencia de las definiciones de Roberto Guevara (1978) y Gómez Aguilera (2004) está en el rol social del arte público para el ciudadano. La democratización del espacio y el libre acceso son condiciones para la elaboración de las obras denominadas públicas, como lo señaló Maderuelo (1994) en el sentido de que se impone el juicio de valor que considera que uno de los rasgos fundamentales e inapelables es la garantía del acceso a las obras por parte de todos los ciudadanos, donde es posible interactuar con la obra, incentivando el sentido de pertenencia, a través de la apropiación del espacio (Remesar, 1999).

En este sentido, se define como arte público, toda expresión artística emplazada en un lugar público, de socialización, participación, democrático y accesible. Su función social está en resignificar la condición del ciudadano, atendiendo los deseos del espectador/actor y las condiciones del lugar. De ahí que se torne relevante escrutar cuál es el grado de compromiso manifiesto hacia este contexto, tanto por parte del artista como de la institución desde donde se formulan y/o aceptan las

propuestas y, por ende, observar desde qué concepción global y local de las ciudades y sus esferas públicas se fomenta, gestiona y finalmente se desarrolla un tipo de arte destinado a los lugares públicos (Monleón, 2000).

Por lo tanto, el arte ha de ser público, ha de pertenecer a esa esfera social específica mencionada por Habermas (1989). El arte no puede obviar su contexto, ya que es éste el que le otorga todo su significado; de esta forma, el arte público señala un nuevo territorio de confluencias.

Metodología

Partiendo de la clara definición de los conceptos de arte público y entendiendo que el objetivo es conmemorar y mejorar el paisaje visual, así como ayudar a la regeneración económica, cultural y artística para identificar una comunidad, de manera que contribuya con el espacio público, es decir, hacer ciudad, se presenta este estudio, que tiene como objetivo comprender las teorías y prácticas artísticas que fueron fundamentales para construir el vuelco que hoy ha dado la escultura tradicional de los 70, para dar paso a una obra que se relaciona con su entorno y el paisaje. A partir de una metodología exploratoria y temporal, se lleva el concepto a tres momentos históricos, presentando ejemplos artísticos contemporáneos, que han sido capaces de transportar las experiencias del arte no objetual al espacio público.

De la escultura al arte público

1. De la escultura tradicional a la escultura del paisaje

En los años 70 se produjo un creciente interés por el arte innovador en los espacios urbanos. Este cambio de horizontes y la flexibilización disciplinar propia de la posmodernidad, han dado como resultado que ni la escultura objetual que encierra en sí misma una representación con fines conmemorativos o decorativos, ni la escultura moderna del objeto limitado a las intenciones expresivas del artista, sean las respuestas adecuadas a las necesidades del espacio público.

Rosalind Krauss hace una cartografía de lo que sucede en los años 60 y 70 en la escultura, diseñando el campo expandido de la misma, en la que sitúa los territorios más característicos de las prácticas escultóricas de esos años. En síntesis, las tesis de Krauss plantean un esquema relacional entre el "no paisaje" y la "no arquitectura" en donde es ubicada la escultura. La duda de lo que ocurría con los posibles otros lugares de encuentro que se perfilaban en ese campo ampliado, fue idealizada a través de un cuadrado imaginario de cuatro esquinas en donde se ubicaban en cada uno de los extremos la arquitectura y el paisaje, y la negación de cada uno de estos, lo que Krauss denominó el campo expandido.

Esta lógica nace, entre otras razones, de la necesidad de responder al intento de ciertos críticos de explicar las obras de *land art*, las cuales fueron ubicadas entre el encuentro del paisaje y el no paisaje, en esos nuevos lugares de relación. Este tipo de arte proveniente del paisaje no constituye un estilo, ni una tendencia formal que puede hacerse reconocible por su apariencia física, sino que son obras que los artistas plasman a partir del redescubrimiento del sentido que tienen los elementos que conforman la naturaleza.

El *land art* se encuentra dentro de esas corrientes que, en relación con la desmaterialización del objeto, niegan el papel preponderante de los museos y galerías de arte, y desvían la práctica del arte a lugares inéditos hasta su aparición. En el caso de las obras que provienen de esta corriente, éstas son ubicadas en un emplazamiento, haciendo uso de los elementos ambientales. En esta práctica artística, el espacio urbano es tratado atendiendo la configuración física del lugar, su carga simbólica y emotiva, al peso de la historia, los problemas funcionales, siguiendo la máxima de los paisajistas ingleses de escuchar al *genius loci* (genios del lugar). Se investiga entonces acerca del hábitat, empleando los elementos de la arquitectura o poniendo de manifiesto las dimensiones arquitectónicas de los espacios escultóricos.

En el campo de los *earthworks* –intervenciones en la propia naturaleza– se investiga el entorno y trabaja sobre desiertos aislados. Mientras que la idea de entender el jardín como espacio modelado y construido bajo alguno de los presupuestos estéticos que caracterizan a las artes plásticas, serán lo que definirá la última práctica: los jardines como arte.

2. El arte como hecho urbano

La propuesta de Krauss permitió que en los años siguientes José Luis Brea (1996), planteara un nuevo mapa para ubicar la escultura de los 80 y 90, la cual se basó en un plano cartesiano que resultaba del cruce de dos ejes (horizontal y vertical), lo cual daba como resultado secciones o cuadrantes. En el eje de las abscisas (x), sitúa en uno de los extremos la Tierra, refiriéndose a lo no formal; y en el otro, el Mundo, la eficacia de la técnica de la actividad humana. En el eje de las ordenadas (y) sitúa la Razón Pública, en el otro extremo, el Espacio Público. Es decir, el eje del uso de los signos que va desde el imaginario hasta lo real. Cada uno de los territorios obtenidos, definidos por el autor como lugar, permite ubicar la escultura contemporánea:

Este sería entonces el trazado de un campo más extendido que el de Krauss, que nos permitiría tomar conciencia de su desplazamientos no sólo relativos a transformaciones formales, sino también y sobre todo, a aquellas que se refieren al uso y sentido público de tales desplazamientos formales.



Propuesta de Brea



Propuesta de Krauss



Propuesta de Remesar

Figura 1

Comparación de Propuesta de Brea, Krauss y Remesar.
Fuente: Propia (2012) a partir de Crosse, 2011.

De la relación se obtiene lo siguiente: en el primer cuadrante, todos los desarrollos que han llevado a la escultura a habilitar el orden de la tierra, a explorar las lógicas mismas de lo geológico. Desde el arte realizado para parques y jardines públicos, a la misma concepción de éstos y todos los desarrollos del *land art* y los *earthworks*. En el segundo cuadrante, se ubican todas las prácticas que se refieren a las relaciones que los sujetos establecen entre sí a través de su propio cuerpo, como el *body art* y el *performance*. En el tercer cuadrante, está la dimensión comunicativa, allí se podría ubicar el *mail art* y el radio arte, entre otras. Y finalmente, en el cuarto cuadrante, se ubican las prácticas de artes que toman como objeto mismo la ciudad, como es el caso del arte urbano.

Remesar (2001) integra los aportes de Brea, siguiendo el esquema de Krauss, agregando cambios sustanciales que abordan la problemática del arte público; de esta manera, busca resultados que contemplen el comportamiento y no meramente formales, acordes a las prácticas complejas posmodernas. Otro cambio sustancial es la incorporación del espacio público al reemplazar los términos paisajes/no paisajes por urbanización/no urbanización.

Del arte al espacio público. Algunas referencias internacionales

Citamos a continuación algunos ejemplos de artistas contemporáneos que han actuado en el contexto europeo y norteamericano con obras que han sido capaces de adaptarse e incorporarse al medio urbano, resolviendo problemas y necesidades concretas del ciudadano, a la vez que dotan el espacio público de lugares significativos.

En principio, Alan Sonfist redefine sus primeros trabajos en los años 1960 y 1970 ayudando a desarrollar el movimiento creciente de la escultura de sitio específico, con el uso innovador de los espacios urbanos para diseñar refugios de la naturaleza y el arte verde (fig. 2). Por su parte, Siah Armajani se separa del minimalismo para revalorar la dimensión utilitaria del arte público. Con su obra *Puente, Salas de lectura*, plantea una obra que se mimetiza con su contexto histórico, urbano y social del cual parte y al cual construye el arraigo (fig. 3). Y, por último, Dani Karavan construye espacios significativos mediante la organización sintáctica de elementos en el espacio y el paisaje, tal como lo evidencia en la obra *Passatge* en Port Bou (Catalunya-España) (fig. 4).



Figura 2

Obra: *Life and work*

Fuente: <https://alchetron.com/Alan-Sonfist>



Figura 3

Obra: *Glase Bridge*

Fuente: <https://www.nytimes.com/2020/09/03/arts/siah-armajani-sculptor-dead-81.html>



Figura 4

Obra: *Passatge*

Fuente: <https://serge-briez.com/2015/06/19/passages-dani-karavan-portboupassages-port-bou-13>

Conclusiones

El campo expandido identificado en 1979 por Rosalind Krauss sigue, por tanto, expandiéndose a través de la contaminación y la complejidad. Por medio del movimiento, dicha expansión invade un territorio que empiezan a explorar numerosos arquitectos y artistas.

La necesidad de trabajar fuera de los límites de los museos, enfatiza el emplazamiento en donde se ubica la obra, promocionando el arte ambiental y experimental en entornos naturales, y convirtiendo el arte público en punto de referencia en el paisaje.

Finalmente, el arte público es una práctica social, que conlleva a comprender la producción de los espacios públicos donde se genera. Por lo tanto, el arte público, junto al diseño urbano son elementos inseparables, que le dan significado al espacio público, es decir, personalidad propia, al mismo tiempo que lo hacen significativo y aprehensible por los usuarios, con lo que se ratifica lo señalado Maderuelo y Remesar: "arte por y para el ciudadano".

Bajo estas consideraciones, la importancia del arte en el espacio público está en que posibilita la producción de sensación de lugar, ayuda al implicar al público en el uso del lugar, proporcionando un modelo de trabajo imaginativo que ayuda a la regeneración urbana. El verdadero cambio de paradigma reside entonces, en la apertura a nuevas posibilidades, lo que ha significado incluir la complejidad, integrando en sí mismo el paisaje y la arquitectura.

En este sentido, el arte público centra su interés en las necesidades de los otros y no en el motor creativo "el artista", por lo tanto, fomenta la participación, lo que permite reconstruir el sentido de lugar, transformando la estaticidad del territorio, creando lugares de ciudadanía.

Referencias

Alves J. F. (2005). "Arte Pública: produção, público e teoria" en *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade*. 16° Simpósio de Artes Plásticas: Experiências Atuais em Arte Pública Cultural, Porto Alegre-RS

Brea J. (1996). Ornamento y utopía. La evolución de la escultura en los años 80-90 en *Arte No 4*, vol 1996.

Crosse V. (2011). Reencontrando la espacialidad del Espacio público en Perú. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona. España.

Gómez F. (2004). Arte, Ciudadanía y Espacio Público. Fundación César Manrique. En: *On the w@terfront* nr. 5. Marzo.

Guevara, R. (1978). *Arte para una nueva escala*. Caracas. Editorial Mareven.

Habermas, Jürgen (1989). *Discurso filosófico de la modernidad*. Ed. Taurus.

Krauss R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Editorial Alianza.

López Aguilera, F. (2000). Exposición Siah Armajani, Fundación César Manrique, junio-septiembre.

Maderuelo J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre la arquitectura y Escultura*. Madrid: Editorial Mondadori.

Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Cuadernos del círculo de Bellas Artes. Madrid.

Miles (1997). *Art, Space and the City*. London: Routledge.

Monleon (2000). *Arte Público/Espacio Público*. Disponible en: https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/mau_monleon_artepublico_espaciopublico.PDF

Remesar, A. (1999). "Waterfronts, arte pública e ciudadanía", in Pedro Brandão- A. Remesar O espaço público e a interdisciplinariedade, Lisboa Gallinal, A. La espacialidad humana" y la escultura (siglo XX). Barcelona: Bellas Artes (La Laguna), (6), 2008, pp 159-176.

Remesar, A. (2001). *Arte y espacio público*. Documento inicial para su publicación en el libro *O espacio público e a interdisciplinariedade*. Lisboa.

Una revisión del concepto de muerte en la pintura barroca española

A Review Of The Concept Of death In Spanish Baroque Painting

Recibido: 20-03-19
Aceptado: 17-04-19

Aspacia Petrou
Facultad Experimental de Arte
Universidad del Zulia
Maracaibo, Venezuela
aspacia_petrou@hotmail.com

Resumen

El presente artículo conceptualiza estéticamente y filosóficamente acerca de la muerte a partir de la representación pictórica barroca de la pasión de Cristo. Se estudia la concepción medieval de la muerte y sus incidencias en el ámbito religioso barroco. Se determinan las características de la iconografía mortuoria cristológica. Se vincula el concepto de muerte barroca con los preceptos estéticos de fealdad. Se concluye que, a la exégesis de lo bello metafísico se contraponen lo feo terrenal. La agonía de un cuerpo torturado hasta la extenuación, el sufrimiento insoportable de la crucifixión, queda relegado y se esconde bajo las formas bellas de un arte, que insiste en hacer del hecho pasional un acto sublimado. La muerte barroca es ostentosa, dramática, teatral y bella.

Palabras clave: Concepto de muerte, representación iconográfica de la pasión de Cristo, pintura barroca española, belleza, fealdad.

Abstract

This article conceptualizes aesthetically and philosophically about death from the baroque pictorial representation of the passion of Christ. The medieval conception of death and its incidence in the baroque religious sphere are studied. The characteristics of the Christological mortuary iconography are determined. The concept of baroque death is linked to the aesthetic precepts of ugliness. It is concluded, the exegesis of the metaphysical beauty opposes to the earthly ugliness. The agony of a body tortured to exhaustion, the unbearable suffering of the crucifixion, is relegated and hides under the beautiful forms of an art, which insists on making the act of passion a sublimated act. Baroque death is ostentatious, dramatic, theatrical, and beautiful.

Keywords: Concept of death, iconographic representation of the passion of Christ, Spanish baroque painting, beauty, ugliness.

Introducción

La exaltación de la muerte, del placer buscado en el dolor, se inicia con el arte medieval; ejemplo de ello son las múltiples representaciones de los condenados al infierno, de los monstruos devoradores de las almas penitentes, de los bestiarios del arte profano, de la tan controversial representación del Cristo sangrante y flagelado, o la agonía de los santos mártires.

Este patetismo en el que el fervor se confunde con el dolor y que sumió en arrebatos místicos a muchos de nuestros santos, será el que prime en el arte religioso del período barroco. Esto es pertinente, ya que en el ámbito de la figuración o representación naturalista del arte se dan tipos de configuraciones (aquellos que el arte llama motivos o temas) en que el propio hecho de representar la muerte de Cristo o de los mártires plantea problemas teóricos y dogmáticos de tal importancia que el propio sistema de representación iconográfica se ve en la necesidad de ser reformulado.

De lo antes dicho, tenemos que el presente estudio analiza el concepto de muerte a partir de la representación iconográfica de temas cristológicos de la crucifixión, atendiendo a los aspectos estéticos y teológicos que fundamentan dicho concepto. Por la amplitud del tema, se ha delimitado el estudio al siglo XVII.

Entre las muchas posibles representaciones de la muerte que se estudian, tenemos: la fisonomía de la muerte, la muerte como representación del mal, como forma de culto, los símbolos de la muerte, los estándares de la muerte y la muerte como hecho estético. Al respecto, se analiza el papel de la perspectiva, específicamente, a la hora de abordar los programas iconográficos del arte barroco como modelo de construcción teológico filosófico de la escena pictórica.

La figura del Cristo muerto será muy habitual en la iconografía barroca española. Murillo, por ejemplo, realizó varias versiones en las que –al igual que hicieron Zurbarán, Pacheco o Velázquez– se recorta sobre el fondo oscuro la imagen del crucificado iluminada por un potente foco de luz que resalta una poderosa anatomía y, aunque Cristo tiene tres clavos, la casi ausencia de sangre es una nota característica.

Pero por lo que más importa, es que este magistral tecnicismo aleja nuestra mirada del drama representado y el dolor que diezma el cuerpo ensangrentado de Cristo queda prácticamente velado ante los ojos del espectador. Luego, la fealdad como hecho metafísico es superada y se torna aceptable y hasta agradable, mediante el arte que expresa y denuncia “bellamente” la fealdad de lo feo.

Otro aspecto importante que reviste el presente estudio es que nos permite conocer los diferentes estilismos pictóricos aplicados al tema de la crucifixión cristológica en las diferentes latitudes de España, sobre todo, porque en el caso español adquiere connotaciones particulares. Se trata de complejos programas iconográficos en los que

se cruzan los aspectos dogmáticos, teológicos, estéticos y filosóficos con los del arte, y que evidencian el gran espíritu contrarreformista que permeaba a toda la nación.

Por último, el estudio propuesto también permite formular nuevas teorías o modificar las existentes, incrementar los conocimientos científicos, artísticos, estéticos, teológicos o filosóficos acerca de un tema tan complejo como el que aquí tratamos.

Metodología

El área en la cual se inserta este estudio se relaciona con la estética cristiana, la filosofía medieval, la estética barroca y el arte barroco español. Cabe destacar que la sensibilidad y el gusto artístico de la época, estarán fundamentados en las directrices estéticas y en la normativa dogmática impuestas por la Iglesia, respectivamente.

La conformación del corpus artístico de la investigación se sustenta en el estudio de la obra de artistas emblemáticos de la pintura sevillana, como Francisco de Zurbarán, Juan de Roelas, Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Herrera y Andrés Velázquez.

El paradigma de la investigación científica en el cual se basa el estudio es el hermenéutico. En cuanto al enfoque epistemológico, tomamos como referencia lo que Padrón, Hernández y Di Gravia han denominado Enfoque Experiencial Vivencial (2005). Asimismo, el nivel de investigación que más se adapta al estudio es descriptivo. El diseño de la investigación es no experimental. En cuanto al método, se propone el hipotético deductivo. Y se trata de una investigación de tipo longitudinal, debido a que la recolección de datos se establece en dos o más momentos históricos.

Desarrollo

La Historia del arte ha demostrado que el hombre occidental no se enfrenta hoy a la muerte de la misma forma que lo hicieron, por ejemplo, el hombre medieval o el barroco. La muerte no es algo metafísico, situada en un plano superior al de la existencia terrena, jamás podría, mucho menos si nos referimos a la figura de Cristo y de sus santos mártires, de las que tanto ha gustado representar el arte.

Luego, la muerte está indisolublemente ligada al mundo físico y, en ese sentido, es susceptible de ser explicada en correspondencia con los elementos que la estructuran. Lo que poco se ha dicho, y es por ello que el presente estudio se considera de gran valor, es que durante el barroco se produce una asociación entre muerte-fealdad / muerte-belleza, similar a la que Erasmo de Rotterdam (1466-1536), planteó siglos antes entre muerte y vida.

La muerte que propone el barroco es una muerte ostentosa. Es una muerte cargada de gran dramatismo, teatralidad y belleza. Aquí el dinamismo y la expresividad se

logra a través de composiciones donde la luz adquiere una importancia fundamental como recurso expresivo.

Los temas de la crucifixión destacan como los más utilizados por la Iglesia en la transmisión del mensaje religioso. Paradójica ironía es que la Iglesia encontrara entre sus más destacadas temáticas el culto a la muerte, que inició con la Edad Media y que encuentra su más acabado modelo en el Barroco. Las decisiones de Trento ante la muerte serán extraordinarias. Ya no se trata de un fenómeno aislado, sino de un punto de referencia para todos los órdenes de la vida.

El arte barroco va a ensalzar lo que el protestantismo atacará, la virgen, los santos, el papado, las imágenes, los sacramentos, las obras de misericordia, la oración por los difuntos, la celebración del martirio, la crucifixión. Todo esto convierte el éxtasis en la más alta cima de la vida cristiana y sitúa al creyente frente a la muerte, ya sea que se trate de una cruz, de una calavera, de un esqueleto o de flechas. Aquí las formas, aunque perceptibles visualmente, requieren una interpretación, y es que el simbolismo que expresa la imagen sacra (fea o bella) nos dice que todo lo del mundo sensible debe conducir a Dios e interpretarse teniéndolo a él como fundamento único.

Pero ¿cómo aborda el arte cristiano la representación iconográfica de temas como la pasión de Cristo? (Es importante acotar que el tema de la pasión cristológica abarca un amplio espectro, aquí sólo nos remitimos a la crucifixión). ¿Cómo personificar la fealdad de un Cristo desfigurado y lacerado por los golpes? Este aspecto de la muerte de Cristo y de lo feo estético, obedece a toda una normativa que ya se había puesto en marcha en el Concilio de Nicea y que adquiere características complejas con Trento. La condensación de la normativa tridentina bien puede evidenciarse, a través de los amplios programas iconográficos desarrollados por los grandes maestros del arte barroco español.

La mejor y más acabada pintura de este tipo, comienza alrededor del año 1600 y continúa a lo largo de todo el siglo XVII. Se caracteriza por el realismo, los colores ricos e intensos, y las fuertes luces y sombras. En oposición al arte renacentista, los artistas barrocos elegían el punto más dramático para llevarlo a su culmen. Entre los pintores más destacados del siglo XVII de la pintura española destacan Francisco Pacheco (1564-1644), Francisco de Zurbarán (1598-1564), Diego Velázquez (1599-1660) y Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Su enfoque realista de la figura humana y la representación de la muerte cristológica, iluminada dramáticamente contra un fondo oscuro, sorprendió a sus contemporáneos y abrió un nuevo capítulo en la historia de la pintura.

Tal es el caso del Cristo crucificado de Zurbarán (fig. 1), donde Cristo está clavado en una tosca cruz de madera. Se trata de un Cristo con cuatro clavos. El sufrimiento insoportable de la crucifixión desvela la agonía de un cuerpo psicológicamente torturado hasta la extenuación; sin embargo, no se trata de un Cristo sangrante, flagelado

y desfigurado hasta alcanzar la más absoluta fealdad. El Cristo de Zurbarán padece con estoicismo los últimos momentos de su agonía, lo cual se puede observar en su anatomía contorsionada, en la tensión de los músculos y en el quebranto del rostro.



Figura 1

Francisco de Zurbarán. 1627. Óleo sobre lienzo. Barroco.
290 cm x 168 cm. Instituto de Arte. Chicago. Estados Unidos.

Velázquez, por su parte, pintó un Cristo apolíneo (fig. 2), de dramático contenido, de versión más clásica, sin cargar el acento en la sangre. Cristo aparece sujeto por cuatro clavos, según las recomendaciones iconográficas de su suegro Francisco Pacheco, a una cruz de travesaños alisados, con los nudos de la madera señalados, título en hebreo, griego y latín, y un supedáneo sobre el que asienta firmemente los pies (Lafuente, 1964, p. 27-28).

También Francisco Pacheco, en una carta fechada en 1620 defendió la pintura del crucificado con cuatro clavos. Pacheco sostenía la idea de la crucifixión con cuatro clavos, frente a la más extendida representación del crucificado sujeto al madero con solo tres clavos, cruzado un pie sobre el otro (p. 100). La búsqueda de una imagen ideal de Cristo en la cruz conduce a Pacheco inevitablemente a una preocupación por las proporciones canónicas del cuerpo humano que deba encarnar al mismo Dios.



Figura 2
Diego Velázquez. Hacia 1632



Figura 3
Cristo crucificado, Bartolomé Esteban Murillo.
1667. Óleo sobre lienzo. Barroco. 71 cm x 54 cm.
Museo del Prado. Madrid, España.

Otro pintor que destaca por la maestría de sus representaciones pasionales es Bartolomé Esteban Murillo (fig. 3). La pintura de los últimos años del autor se muestra sobre un fondo oscuro, realizada con una pincelada suelta y resaltando la figura de Cristo con una potente iluminación que deja al descubierto la gran anatomía conseguida por Murillo. El Cristo está en la cruz sujeto por tres clavos y sin gran alarde de sangre, quizá para conseguir el efecto de la redención de la humanidad más que del dolor sufrido por ello (Ballesteros, s/f, p. 10).

Lo dicho anteriormente, nos permite establecer algunas consideraciones estético-filosóficas a partir de la relación muerte-belleza-fealdad:

Belleza-fealdad: Aquí lo feo es un no-ser o un no-lugar. Sólo posee realidad en la negación. La fealdad queda comprendida como privación respecto de la belleza. La fealdad encuentra su justificación a partir del contraste de lo bello, oposición dinámica, o disonancia.

Fealdad-belleza: El placer estético queda subordinado a la fidelidad de la mimesis. Lo feo estético (elementos morfotécnicos y morfoestéticos) se visualiza por encima de lo eidético. Destaca la subordinación interesada. Lo que desagrade o repugna sólo puede complacer si se toma como objeto de conocimiento.

Fealdad-fealdad: La fealdad aparece como subsistente de sí misma. Existe una determinación de la fealdad como dualidad activa del mal. Destaca un dualismo que va de lo sensible (feo estético) a lo metafísico (conceptualización del mal). El elemento sensible opera

como un signo del contenido eidético.

Fealdad-pathos trágico (muerte): Destaca la imitación de una acción trágica. La infelicidad está en la acción. El *pathos* es consustancial a la destrucción y el dolor. La muerte encuentra su reivindicación en lo bello ontológico.

A manera de conclusión

La muerte siempre ha sido motivo de meditación para el hombre, pero en el seno del cristianismo, la muerte ha ocupado un lugar harto significativo. En lo que respecta a la construcción de la idea teológica, hay un sacrificio humano-divino de por medio, el cual es fundamental y necesario. Esto si apelamos a las verdades estipuladas por Las Sagradas Escrituras. Morir pues, en comunión con ese sacrificio y con aquel que se sacrifica, Cristo, debe ser motivo de las más profundas cavilaciones para todo cristiano. Más aun, debería ser la razón de todos sus actos. Por lo menos así lo creyó la Iglesia.

El sentido de muerte que se desvela en la pintura barroca española posee características únicas. El tema de la muerte, aunque doloroso y agónico, adquiere connotaciones estilísticas de gran maestría, en las que la fealdad misma del hecho representado alcanza su redención. Luego, no hay fealdad sin muerte, tampoco hay muerte sin belleza.

La muerte de los Cristos de Pacheco, Murillo, Zurbarán y Velázquez es ampliamente humana, desplegada

en el terreno de la metafísica. Sin embargo, en el ámbito de lo físico, la realidad de la muerte es sublimada por el sentimiento y es escondida bajo la belleza. Y en esto el artista de este período supo interpretar lo que siglos antes Aristóteles dijera acerca de la representación de lo feo. En paráfrasis del autor, podemos decir que, si se ha de representar lo feo, debe hacerse lo más bellamente posible. Luego, la fealdad sólo se valida en razón de un bien ulterior y, si el Cristo hecho carne se debilita y deforma corporalmente, lo hace para que el espíritu incorruptible pueda renacer a una nueva vida.

En todos estos casos, las fronteras entre lo ético-estético, ético-artístico o ético-teológico se desdibujan de tal forma, que muchas veces se hace difícil discernir cuando nos encontramos de un lado o de otro. Además, existe una marcada preocupación por apegarse a cánones reales en el plano dogmático y teológico. Y en esa búsqueda, el artista del barroco se convierte en un investigador innovador y audaz, tal y como lo muestran los Cristos crucificados con los cuatro clavos de los pintores anteriormente destacados. Tales representaciones de la crucifixión pueden considerarse, sin lugar a dudas, como parte de una impronta española, producto de las corrientes de espiritualidad que por entonces imbuían el alma y las mentes de los artistas.

Al igual que en la Edad Media, el Barroco también se cuestiona de qué manera fue crucificado Cristo: si fue clavado con cuatro clavos o solamente tres, si se cubrió su desnudez, si conservó la corona de espinas o no, si la lanzada le fue dada en el lado derecho o en el izquierdo, entre otros. Las viejas tradiciones de la Edad Media cobran vida durante este período, y el verdadero mérito de los artistas españoles, o, por lo menos, de los artistas antes mencionados, está en dotar a la obra de lo que ellos creían se correspondía con la realidad de los hechos, y en retomar una práctica que había iniciado ya en el siglo XIV (Mâle 2001, p. 251).

Referencias

Ballesteros Arranz, Ernesto (s/f). *Historia del arte español*. Editorial Hiares.

Eco, Umberto (1997). *Arte y Belleza en la Estética Medieval*. Barcelona: Editorial Lumen.

Padrón, José et al. (2005). Tutorial paso a paso en tres niveles: básico, intermedio y avanzado. Unidad I. Sección 2. Caracas.

Lafuente Ferrari, Enrique (1964). *Museo del Prado. Pintura española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Aguilar Ediciones.

Mâle, Emile (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Trad. Guasch Ana María. Madrid: Ediciones Encuentro.

Cristo crucificado en la Galería on line del Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion>. Consultado en julio de 2016.

Usos de la repetición como recurso plástico

Uses of repetition as a plastic resource

Luisa Sánchez-Pérez, María Mar Garrido-
Román y María Dolores Sánchez-Pérez

Departamento de Dibujo
Universidad de Granada

Granada, España

luisa.alba@outlook.es ; margr@ugr.es ; alolaalba@gmail.com

Recibido: 15-05-19
Aceptado: 02-07-19

Resumen

Este trabajo se enmarca en una investigación sobre el uso de la repetición como recurso plástico en arte contemporáneo. Su objetivo es identificar formas de repetir como herramienta de creación artística para significar opuestos. La metodología consiste en un análisis comparativo de la obra de Andy Warhol, Richard Long y Allan McCollum. La repetición ha formado parte indispensable en la configuración de las estructuras básicas del arte actual y, por lo tanto, un acercamiento a sus formas de uso y significación ayuda a comprender esas bases y estructuras. Se concluye que el significado de la repetición en arte depende de la forma en que se use y contextualice y que puede llegar a dotar a la obra de significados paradójicos presentando una alta gama de posibilidades que van desde la aparición de estereotipos a temas relacionados con el valor, precio o unicidad en arte.

Palabras clave: Repetición, prolepsis, unicidad, valor, copia.

Abstract

This essay is framed within a research on the use of repetition as a plastic resource in Contemporary Art. Its objective is to identify ways to repeat as tools for artistic creation to signify opposites. The methodology is a comparative analysis of the work of Andy Warhol, Richard Long and Allan McCollum. Repetition has been indispensable in the configuration of the structures of contemporary art and, therefore, an approach to its forms of use and meaning helps to understand those structures. It is concluded that the meaning of repetition in art depends on the way it is used and contextualized and that it can endow the work with paradoxical meanings, presenting a high range of possibilities from the appearance of stereotypes to themes related to the value, price or uniqueness in art

Keywords: Repetition, prolepsis, uniqueness, value, copy.

Introducción

Repetir es quizás una consigna en arte, más aún a partir de las primeras vanguardias. Y no deja de ser paradójico, ya que es casi general la idea de que el arte del siglo XX y principios del XXI se ha caracterizado por la búsqueda de la originalidad, la novedad y la diferencia. Pero la repetición está presente en todas las fases de producción y recepción de la obra artística. Como ejemplo, valgan las exposiciones dedicadas a la repetición, como *Sunday Afternoon* en la galería 303 en Nueva York (2002), comisariada por Patricia Martín o *Repetición Transformación*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (6 octubre - 6 diciembre de 1992). Observar la obra de cualquier artista contemporáneo, incluso la del que más variaciones realice en sus procesos y resultados, servirá para constatar esta tendencia. Al enfrentarnos a la obra de un artista es casi inevitable buscar los patrones de repetición que lo caracterizan, la marca o estilo propios, aquello que permanece constante en su trabajo.

La pertinencia de este estudio queda justificada porque la repetición ha formado parte indispensable en la configuración de las estructuras básicas del arte contemporáneo y, por lo tanto, un acercamiento a sus formas de uso y significación es un acercamiento a la comprensión de las bases y estructuras del arte actual.

Este trabajo está enmarcado dentro de una investigación más amplia sobre el uso de la repetición como recurso plástico en el arte a partir del siglo XX. Por lo tanto, se hace necesario aclarar que no es una catalogación exhaustiva de esos mismos usos y significados, ni de los artistas que los han utilizado o utilizan en la actualidad. Más allá del enfoque y autores presentados, podría plantearse el estudio de la obra de artistas como Sol LeWitt, Sherry Levine, Donald Judd, On Kawara, Dan Falvin, Robert Morris, Ad Reinhardt, Michel Mandiberg, Wolfgang Laib y muchos otros, que usan esta herramienta otorgándole significados diferentes a los propuestos en este trabajo. Por supuesto, la repetición también es un recurso utilizado en otras artes, como la literatura, la danza o la música, y en todas las manifestaciones artísticas que se generan en los límites y fusiones entre ellas. Debido a la amplitud del tema y sus posibilidades, se hace necesario parcelar el estudio y abordarlo desde planteamientos acotados.

El objetivo de este trabajo es identificar los usos de la repetición, como herramienta de creación artística para significar opuestos, en cuanto a la generación de estereotipos y en cuanto a la interpretación de las diferencias, en la obra de Andy Warhol, Richard Long y Allan McCollum.

La metodología utilizada es teórica y consiste en un análisis comparativo de la obra de los tres autores propuestos. En primer lugar, se realiza una comparación directa de los significados opuestos del uso de la repetición que hacen Andy Warhol y Richard Long en sus obras. Después se analiza como Allan McCollum presenta estas

contradicciones en una misma obra. A través de este análisis, se abarca el estudio de conceptos como el estereotipo, la prolepsis, el aura, la unicidad, la copia, la originalidad, la reproducción mecánica o industrial, y el valor simbólico de la repetición y la copia.

Dos opuestos

When Picasso died I read in a magazine that he had made four thousand masterpieces in his lifetime and I thought, "Gee, I could do that in a day." So I started. And then I found out, "Gee, it takes more than a day to do four thousand pictures." You see, the way I do them, with my technique, I really thought I could do four thousand in a day. And they'd all be masterpieces because they'd all be the same painting. (...) So at five hundred a month, it would have taken me about eight months to do four thousand masterpieces (...) It was disillusioning for me, to realize it would take me that long. (Warhol, 2014, p. 50)¹

Esta cita de Andy Warhol (Pittsburgh, 1928-1987) nos sitúa en su forma de pensar, de entender el arte y de enfrentarse al mundo. Es directa, sincera y tiene cierto toque de ironía. Introduce la repetición como concepto vital y artístico. Conduce desde la importancia del repetir al tedio de la rutina, planteando, en un solo párrafo, muchos de los conceptos que aparecerán en este texto, como la diferencia, la producción en serie, la cantidad, la copia o el aura.

En primer lugar, hay que hacer alusión a su exposición de copias idénticas de cajas Brillo, en la Stable Gallery de NYC en 1964, que produjo reflexiones y debates filosóficos hasta el punto de inspirar la escritura de *The Transfigurations of the commonplace: A Philosophy of Art*, de Arthur C. Danto (1981), texto en el que se analiza la naturaleza de la obra artística. El propio Danto en el prefacio del libro describe la exposición y explica como esta abrió el debate filosófico sobre el porqué las cajas Brillo se aceptaron como arte, y lo eran, mientras que las mismas cajas guardadas en los almacenes de supermercados continuaban siendo solo cajas Brillo.

Danto (1981) continúa explicando que las cajas Brillo de Warhol estaban hechas de madera. Pero resta importancia a esta diferencia material y además recalca el hecho de que, posteriormente, el artista expuso en una galería latas de sopa Campbell, *Campbell soup cans* (1962), directamente compradas en el supermercado.

¹ "Cuando Picasso murió leí en una revista que había hecho cuatro mil piezas maestras durante su vida y yo pensé, 'Caramba, yo podría hacer eso en un día'. Así que empecé. Y entonces me di cuenta, 'Caramba, lleva más de un día hacer cuatro mil cuadros: Ves, del modo que yo los hago, con mi técnica, realmente pensé que podría hacer cuatro mil al día. Y todos serían piezas maestras porque todos serían el mismo cuadro (...) Así que a quinientos por mes, me habría llevado cerca de ocho meses hacer cuatro mil obras maestras (...). Fue desilusionador para mí darme cuenta de que llevaría tanto tiempo". (Warhol, 2014, p. 50) (Trad. de las autoras).

La importancia de Warhol y sus repeticiones dentro del mundo del arte es incuestionable. Warhol, al introducir en contextos artísticos objetos de consumo diario, planteó una cuestión de índole ontológica que afectaba a la propia definición del arte, y, por consiguiente, a su futuro. El propio Danto establece como precedente a Duchamp, pero a él le atribuye el plantear un distanciamiento estético ante el objeto común. Haber conseguido el auténtico cambio ontológico, la transmutación, es, según Danto (1981), un logro de Warhol. Este discurso sería después explorado por otros artistas, sobre todo conceptuales, que se centraron en estudiar la naturaleza del arte mismo.

No obstante y, a pesar de la importancia de este planteamiento, las intenciones con las que Warhol usaba la repetición no quedan reducidas a él. Al incluir métodos de reproducción industrial en la producción artística, Warhol introduce la idea de desaparición a través de la repetición que para Graham Gussin es particular de la era de la reproducción mecánica (Gussin, 2001). Según esta idea, los procedimientos industriales permiten la repetición del mismo artículo tantas veces que pierde su identidad. Es a través de esta pérdida de identidad como acaba generándose un nuevo concepto: el estereotipo (Gombrich, 1984).

El estereotipo es una idea aceptada, una generalización. Al tratarse de imágenes, podemos hacer uso del concepto de prolepsis (del gr. πρόληψις *prólēpsis*), en la acepción que presenta Juan Martín Prada (2013), como el proceso por el cual se conforman los estereotipos visuales. La prolepsis está directamente relacionada con el conocimiento anticipado de algo, conocimiento dado por relaciones de recurrencia, de repeticiones visuales (2013). Warhol utiliza la prolepsis con el fin de generar estereotipos, de hacer desaparecer la identidad de una realidad particular.

El estereotipo no pierde nunca la conexión con su identidad anterior, sino que se mantiene relacionado con ella. Para Warhol esta identidad anterior debe ser un típico producto americano (Bertein, 1985) que, de hecho, ya se repite en el mundo real, ya es un estereotipo. Puede establecerse una relación con el concepto de simulacro de Baudrillard (2014) definido como la representación de la ausencia de realidad. En el caso de Warhol, lo representado es ya una ausencia de realidad, puesto que es un estereotipo y, por lo tanto, su representación es un simulacro. Simulacro que, al repetirse más y más, resta más significación aún al estereotipo de partida. Warhol produce simulacros, repite lo repetido, y estereotipa el estereotipo, con la finalidad de hacerlo desaparecer.

Esta forma de usar la repetición para hacer desaparecer el objeto repetido contrasta con la manera de trabajar de Richard Long (Bristol, 1945-). En su obra *A line made by walking* (1967), una acción repetida, andar una y otra vez sobre el mismo sitio, crea una línea en el suelo, produce la aparición física de un nuevo elemento.

I think that work was important because it really revealed to me the idea that how visible the art is just depends on how many times you do it. It was evident that if a line walked once was practically invisible, walked ten times it would leave a trace, and walked a thousand times it would make a fairly permanent mark. (Long, 2007a, p. 62)²

Long hace referencia a la importancia cualitativa del repetir y enfatiza su relevancia cuantitativa. Cuanto más repites algo, más visible lo haces. Cuanto más lo repites, más visible es el arte.

Por lo tanto, el uso de un mismo recurso plástico puede dotar a las obras de una significación opuesta. Ambos artistas usan la repetición, pero Warhol persigue la idea de desaparición de imágenes y significados y Long su aparición. La forma en que estos dos artistas usan la repetición como recurso plástico presenta aún más aspectos a considerar.

Para Warhol, las pequeñas diferencias, que aparecen durante el proceso de producción mecánica de la obra, potencian la semejanza más que diluirla. En el proceso de repetición las diferencias no son significativas y, por lo tanto, no proporcionan individualidad ni dificultan la desaparición del objeto, de su significado, ni de la formación del estereotipo. En este sentido, sería aplicable la idea de la diferencia, dentro de la serie referida a los objetos de producción en masa de Baudrillard (2010), ya que para él "Las diferencias son en número finito y resultan de la flexión sistemática de un paradigma" (p. 159) y la idea de generalidad de Deleuze (2012) que "expresa un punto de vista según el cual un término puede ser cambiado por otro, puede reemplazar a otro" (p. 21). Todos estos conceptos están relacionados con las características del estereotipo, de la generalización, en las que la individualidad de los objetos se suprime, se pierde.

Por otro lado, Richard Long camina, desarrolla itinerarios y realiza obras efímeras, como sus círculos de piedras, que se repiten a lo largo de los cinco continentes. Aunque para Long (2007) "All stones are different, all fingerprints are different, all clouds are different, every splash is different, every walk is different, one never steps in the same river twice" (p. 55)³. En este sentido, el concepto encajaría con la idea de Deleuze (2012) de que la repetición es necesaria y justificada solo cuando se relaciona con lo que no puede ser sustituido y con la de Baudrillard (2010) referente al ilimitado número de matices existentes con

² "Creo que este trabajo fue importante para mí porque me reveló la idea de que la visibilidad del arte depende de cuantas veces lo hagas. Era evidente que una línea caminada solo una vez era prácticamente invisible, caminada diez veces dejaría una huella y caminada mil veces produciría una marca casi permanente." (Long, 2007a, p. 62) (Trad. de las autoras).

³ "Todas las piedras son diferentes, todas las huellas son diferentes, todas las nubes son diferentes, cada chapoteo es diferente, cada paso es diferente, uno nunca pisa dos veces en el mismo río." (Long, 2007, p. 55) (Trad. de las autoras).

respecto a un modelo. En este caso, la diferencia no solo evita la desaparición del objeto y su significado, sino que potencia su individualidad.

La actitud de Long, que subraya las diferencias y la individualidad mediante la repetición en su obra, está en oposición directa a la de Warhol, que subraya la repetición y con ella la generalización, presentando como irrelevantes las diferencias.

La paradoja. Producción de sustitutos y copias

El tema de la diferencia dentro de series de objetos repetidos puede ser desarrollado más profundamente si se considera la obra de Allan McCollum (Los Ángeles, 1944-).

The Surrogates function like artworks: the original is alien to them. They are the product of a repetitive, quasi-industrial process, casts of a mold, itself the product of a cast. (...) Yet within the economy of art, of an economy of rarer and more significant goods, they still also function as artworks. (Meinhardt, 1994, s.p.)⁴

A través de esta descripción se comprende que McCollum juega con las paradojas. En series como *Surrogates* (sustitutos) (1978), el autor depura el concepto de cuadro hasta crear sustitutos, que luego produce en masa mediante técnicas pseudo-industriales, generando objetos que son casi idénticos, pero siempre diferentes (Meinhardt, 1991). Utiliza la generalidad de Deleuze y la diferenciación de Baudrillard al crear los sustitutos, pero también utiliza la repetición de Deleuze y el matiz de Baudrillard al producir objetos siempre diferentes, que no pueden ser reemplazados unos por otros. De esta forma, McCollum combina los conceptos anteriormente analizados dentro de la misma obra; plantea la paradoja desde sus extremos; juega con los significados opuestos del uso de la repetición generando diálogos entre ellos, enfrentándolos como posibles.

Otra de las paradojas que explora este artista a través de la repetición está relacionada con el valor del objeto artístico. Uno de los cambios sociales que trajo la revolución industrial, gracias a la fabricación en serie, fue el acceso a los bienes de consumo por un sector amplio de la población. El arte, sin embargo, se ha mantenido inalcanzable para la mayoría. La obra de arte mantiene un aura, y un alto precio, gracias a un proceso que Berger (2002) denomina la sacralización del objeto artístico. Esta sacralización es debida a la valoración de la unicidad

del original (no reproducible), no de su significación (reproducible) (2002). Baudrillard, a este respecto, relaciona la obsesión por la autenticidad con la búsqueda del origen y su carácter irreversible y, aunque en su estudio hace referencia al objeto antiguo, en este caso, sus palabras podrían ser extrapolables al objeto artístico:

Otra cosa es, estrictamente hablando, la exigencia de autenticidad, que se traduce en una obsesión de la certidumbre: la del origen de la obra, de su fecha, de su autor, de su signo. (...) es la fascinación de lo que ha sido creado y que por eso es único, puesto que el momento de la creación es irreversible. (Baudrillard, 2010, p. 80)

Baudrillard deja constancia de la existencia de unos mecanismos psicológicos que inducen a apreciar las características del objeto artístico. Originalidad, unicidad y autenticidad son, por tanto, consideradas al valorar la obra de arte, hasta el punto en que los precios desorbitados que llegan a alcanzar algunas piezas otorgan también valor artístico: "Ahora es impresionante, misterioso, por su valor en el mercado" (Berger, 2002, p. 30). Otra característica del objeto artístico no reproducible es su "excepcionalidad" (Dorfles, 1969, p. 30) o "rareza" (Berger, 2002, p. 28) que según Dorfles (1969) es motivo de culto por el hombre.

Allan McCollum, entrevistado por Dellinger (1998), cuestiona la unicidad (originalidad, autenticidad y excepcionalidad) como valores indiscutibles del objeto artístico, y explora el valor artístico de objetos producidos en serie. Para él, la naturaleza de una obra depende tanto de las condiciones de la galería, el mundo del arte, el mercado, etc., como del hecho de que su unicidad puede solo plantearse por la existencia de la producción en serie. La unicidad no sería un valor sin los procesos de reproducción industrial. Baudrillard (2010, p. 147) también plantea que, a pesar de que siempre han existido modelos y copias a través del trabajo artesanal, "no se puede hablar exactamente, antes de la era industrial, de 'modelo' ni de 'serie', y llega a cuestionar la posibilidad de existencia de un objeto único, totalmente independiente de la serie:

El objeto verdaderamente único, absoluto, hasta tal punto que no tenga antecedentes, que carezca de dispersión en cualquier serie que sea, es inconcebible. No existe como tampoco existe un sonido puro. Y tal y como las series de armónicos dan a los sonidos su cualidad percibida, así las series paradigmáticas más o menos complejas dan a los objetos su cualidad simbólica. (Baudrillard, 2010, p. 99)

Según Baudrillard, por lo tanto, la pertenencia a una serie es condición necesaria en el objeto y le otorga su cualidad simbólica. Esta idea podría relacionarse con la de McCollum, para quien la producción en serie del objeto da

⁴ "Los *Surrogates* (sustitutos) funcionan como objetos artísticos: el original le es desconocido. Son el producto de un proceso repetitivo, casi industrial, moldes de moldes, el producto de un molde ellos mismos. (...) Aún así, dentro de la economía del arte, una economía de objetos más raros y significativos, funcionan como objetos artísticos." (Meinhardt, 1994, s.p.) (Trad. de las autoras).

más que quitar significado (Meinhardt, 1991).

Por otro lado, McCollum, al usar una serie obtenida mediante la producción industrial con fines artísticos, es capaz de aunar en un solo proyecto, en todos y cada uno de los objetos que conforman uno de sus proyectos, las dos tipologías de objetos que Baudrillard (2010) plantea: los objetos pertenecientes a una serie y los objetos singulares. La existencia de estos dos tipos de objetos (salvando la imposibilidad del objeto único, como situación extrema) hace, según Baudrillard (2010), que se perpetúe, e incluso aumente, la diferencia de clases sociales, al ser solamente unos privilegiados los que tienen acceso a los objetos singulares.

De esta forma, el sistema de producción en serie, cuyo objetivo es la democratización de los bienes de consumo, incrementa la brecha social en una paradoja que queda reflejada en la obra de McCollum. Sus piezas son producciones pseudo-industriales, cuyo aspecto repetitivo las presenta como accesibles, pero sus diferencias, su unicidad intencionada y su contextualización como arte, las desplaza hacia el objeto singular, poseído solamente por unos pocos privilegiados.

En relación a la prolepsis o conformación de estereotipos visuales, McCollum, al contrario que Warhol, plantea que "The significance can't be lost, or diminished, through copying" (Cooke, 1991, s/p.), porque una copia funciona como símbolo de un modelo original ausente. De esta forma, el artista relaciona la copia con conceptos como la ausencia o la muerte. En determinados proyectos suyos, como *Lost objects* (1991) o *The dog of Pompeii* (1991), la alusión a la muerte está enfatizada mediante el uso de modelos de fósiles o moldes naturales, como las huellas de dinosaurios o el perro de Pompeya, que son copias de objetos, animales y sucesos naturales ya desaparecidos. Esta elección de los moldes para sus repeticiones genera un cambio de significación en la obra de McCollum:

With his works from the 1990's -The dog from Pompeii, Lost Objects and Natural Copies from the Coal Mines of Central Utah- his art has now acquired an extra, historical dimension (...).

Allan McCollum has also selected these motifs specifically because all three objects are themselves already substitutes of originals that no longer exist. (Dietmar, 2016)⁵

El cambio de motivo a repetir dota a la obra de una dimensión temporal histórica y genera un valor simbólico, porque se refiere a algo que ya no existe. El propio McCollum lanza puentes al valor simbólico de su obra en referencia a los conceptos de ausencia y muerte:

⁵Con sus trabajos desde los 90 -El perro de Pompeya, Objetos perdidos, y copias naturales de las minas de carbón de Utah central- su arte ha adquirido también una dimensión histórica (...).

Allan McCollum ha elegido estos motivos porque los tres objetos son ya sustitutos de originales que no existen." (Dietmar, 2016) (Trad. de las autoras).

Not only does the fossil bone represent the loss of the original bone, and of the dinosaur itself, and its species, but it also represents the loss of an entire so-called prehistoric world, which can never be recovered. An entire world. And yet (...), fossils work in the same way as memories and recollections do: as representations, as ghosts, that will remind us of this absence forever. (Cooke, 1991)⁶

Así, se comprueba que la repetición, en estas obras, se relaciona con el carácter temporal a varios niveles. El primero es el propio y personal del artista, él mismo plantea que el número de copias realizadas puede tener que ver con intentos de dominar sus aprehensiones y miedos sobre la ausencia y la muerte, es decir, con el tiempo efímero.

La repetición también genera sentido en lo referente a la re-presentación, que dota de simbolismo al objeto, a cada uno de sus objetos repetidos. Según Gadamer (2015) el símbolo es un referir; un hacer presente un significado; un permanecer lo fugitivo, lo fugaz; un vaivén; un juego entre el tiempo permanente y el efímero. El simbolismo de la obra de McCollum se ve potenciado por el hecho de que los fósiles y las cavidades que utiliza son ya copias naturales cuyo original desapareció. Es decir, expone de un tiempo histórico perdido, casi imaginado.

Por otro lado, los objetos que utiliza McCollum para sus copias tienen carácter coleccionable. Este carácter se potencia, en las obras de fósiles y huellas, debido a que los moldes son objetos ya coleccionados de forma privada o en museos. "These fossils satisfy needs in their owners -pleasure in collecting items, pride and prestige- in the same way as traditional works of art" (Dietmar, 2016)⁷. Al repetirlos, su carácter coleccionable se multiplica, tanto por su aumento en número como por pasar a ser consideradas obras de arte. En este sentido, la obra de McCollum enlaza con el concepto de colección de Baudrillard (2010), para quien cada objeto queda absorbido en una serie coleccionable y presenta un discurso repetitivo, que es homólogo al de los hábitos. Así, la posesión de objetos en colección ayuda a dominar el tiempo, a clasificarlo.

El profundo poder de los objetos coleccionados no proviene ni de su singularidad ni de su historicidad distinta, no es por eso por lo que el tiempo de la colección no es el tiempo real, sino por el hecho de que la organización de la

⁶ "El fósil no solo representa la pérdida del hueso y del dinosaurio mismo, y su especie, sino que también representa la pérdida del mundo prehistórico entero, que nunca podrá ser recobrado. Un mundo entero. Y aun así (...), los fósiles funcionan a la vez como las memorias y las recopilaciones: como representaciones, como fantasmas, que nos recuerdan su ausencia para siempre." (Cooke, 1991) (Trad. de las autoras).

⁷ "Los fósiles satisfacen necesidades de sus poseedores -el placer de coleccionar, orgullo y prestigio- de la misma forma que las obras de arte." (Dietmar, 2016) (Trad. de las autoras).

colección misma sustituye al tiempo. (Baudrillard, 2010, p. 102).

De esta forma, McCollum enfrenta la cuestión de la confrontación entre el tiempo eterno y el tiempo efímero mediante el uso del símbolo, al re-presentar lo ausente, y mediante la utilización de objetos de carácter coleccionable; potencia ambos aspectos usando la repetición pseudo-industrial, creando colecciones inmensas; y hace referencia a tiempos históricos remotos. Este valor simbólico de la copia se enfrenta de nuevo al concepto de vacuidad y pérdida de significado, asociada a la repetición, presente, y ya presentada, en la obra de McCollum.

Conclusiones

La repetición genera la pérdida de significados de la imagen, mediante la conformación de estereotipos visuales (prolepsis) y puede producir simulacros, si el motivo repetido es ya un estereotipo en el mundo real. En estos casos, las diferencias generadas al repetir no son significativas y quedan enmarcadas en el concepto de diferencia de Baudrillard o de generalidad de Deleuze. Por el contrario, la repetición también se usa para generar la aparición física de algo nuevo, considerando las diferencias como potenciadoras de la individualidad. Estos significados opuestos pueden plantearse en obras diferentes, como se ha dejado patente mediante las comparaciones de obras de Andy Warhol y Richard Long, o crear confrontaciones paradójicas en una sola obra como hace Allan McCollum.

La repetición también ha sido usada para analizar y cuestionar el valor del objeto artístico, cuando este se basa en su unicidad, originalidad, autenticidad, rareza y excepcionalidad, y para cuestionar los contextos artísticos en los que se inserta. Allan McCollum presenta significados paradójicos al respecto, al convertir las piezas de sus trabajos en objetos pertenecientes a series y en objetos singulares a la vez. También dota de valor simbólico a los objetos producidos en serie, un valor potenciado por la elección, en algunos de sus trabajos, de los motivos de sus copias (copias de copias naturales, de realidades que ya no existen). A través de este valor simbólico y de la potenciación del concepto de colección, en contraposición con el carácter efímero (ausencia y muerte), consigue establecer juegos temporales, entre el tiempo efímero y el eterno, en su obra.

Puede, por tanto, concluirse que la repetición es una herramienta versátil en manos de los artistas; que su uso no determina los significados de las obras de forma unívoca, concreta y sistemática; que estos significados pueden estar alejados o ser incluso opuestos, dependiendo de las intenciones del artista y la forma en que la use y contextualice. Puede, incluso, utilizarse como recurso para generar paradojas de significación dentro de una misma obra. Y, además, la repetición puede referir más de una idea dentro de la misma obra y plantear o cuestionar conceptos que son sustanciales al arte mismo.

Referencias

- Baudrillard, Jean (2010). *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean (2014). La precesión de los simulacros. En *Cultura y simulacro: La precesión de los simulacros*; El efecto Beaubourg; A la sombra de las mayorías silenciosas; El fin de lo social. Barcelona: Kairós.
- Berger, John (2002). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bernstein, Roberta (1985). *Warhol as Printmaker*. Frayda Feldman and Jörg Schellmann, eds. New York: Andy Warhol Prints.
- Cooke, Lynne (1991). *Allan McCollum. Excerpts from an Interview*. Allanmccollum.net. Disponible en: http://allanmccollum.net/allanmccnyc/Lynne_Cooke_Carnegie.html
- Danto, Arthur-Coleman (1981). *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Deleuze, Gilles (2011). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Dietmar, Elger (1996). *Allan McCollum: From artificial surrogates to natural copies*. allanmaccollum.net. Disponible en: http://allanmccollum.net/allanmccnyc/Dietmar_Elger.html
- Dorfles, Gillo (1969). *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona: Lumen.
- Gadamer, Hans-Georg (2015). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, Paidós.
- Gombrich, Ernst Hans Josef (1984). *The Sense of Order*. Oxford: Phaidon.
- Gussin, Graham (2001). *Out of it*. En Ele Carpenter y Graham Gussin (ed.)
- Nothing. August and Northern Gallery for Contemporary Art, University of Sunderland.
- Long, Richard (2007). *Long-selected statements & interviews*. Tufnell, Ben. Haunch of Venison.
- Long, Richard (2007a). *Richard Long: Walking and Marking*. Edinburgh: National Galleries of Scotland.
- Martín-prada, Juan (2013). *Imágenes raptadas. Fotografía, Internet y las nuevas estéticas apropiacionistas Medialab-Prado*. Disponible en: http://medialab-prado.es/article/fotografia_internet_1
- McCollum, Allan. Entrevistado por Jade Dellinger (1998). The event: Petrified Lightning from Central Florida. Allanmccollum.net. Disponible en: http://allanmccollum.net/allanmccnyc/dellinger_mccollum.html
- Meinhardt, Johannes (1994). *Painting as Empty Space*. Allan McCollum's Subversion of the Last Pinting. allanmaccollum.net. Disponible en: http://allanmccollum.net/allanmccnyc/Johannes_Meinhardt.html
- Warhol, Andy (2014). *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. Houghton Mifflin Harcourt, 2014 (Kindle edition).

Las Voces de Cuerpoespín, a través del registro fotográfico

The Voices of Cuerpoespín, through the photographic record

Alvaro Alonso Silva Lossada
Universidad del Zulia
Facultad de Arquitectura y Diseño
Maracaibo, Venezuela
sentidosfas@gmail.com

Recibido: 21-04-19
Aceptado: 02-06-19

Resumen

Las Voces de Cuerpoespín, es la 2da Escena que compone estas reflexiones sobre la dramaturgia de César Chirinos a través del registro fotográfico. La dramaturgia del escritor César Chirinos que transita en la geografía Caribe y Maracaibo o Cuerpoespín como ciudad puerto, para continuar sembrando iniciativas de difusión sobre la notable obra literaria de este narrador venezolano. A partir de la experiencia fotográfica y el envite de uno de los más constantes directores y productores del teatro local y nacional, el poeta Romer Urdaneta, toma cuerpo este diálogo reflexivo, si se quiere, entre lo visual, la palabra y la acción imaginaria de los hacedores escénicos, que transita entre y con las correspondencias naturales de la fotografía y el teatro como formas de expresión, comunicación y creación visual.

Palabras clave: Literatura, dramaturgia, Caribe, teatro, fotografía.

Abstract

The voices of *cuerpoespín*, is the 2nd Scene that composes these Reflections on the dramaturgy of César Chirinos through the photographic record. The dramaturgy of the writer César Chirinos who travels in the Caribbean and Maracaibo or *cuerpoespín* geography as a port city, to continue sowing dissemination initiatives on the remarkable literary work of this Venezuelan narrator. From the photographic experience and the stake of one of the most constant directors and producers of the local and national theater, the poet Romer Urdaneta, this reflective dialogue takes shape, if you will, between the visual, the word and the imaginary action of the scenic makers, who travel between and with the natural correspondences of photography and theater as forms of expression, communication and visual creation.

Keywords: Literature, dramaturgy, Caribbean, theater, photography.

Introducción

Hemos compartido durante más de 30 años asuntos del desarrollo del teatro local que vendría bien continuar por 100 años más. La fotografía ha sido el vehículo que ha minado estas experiencias, diálogos, organización y participación en eventos, actividades educativas y culturales, donde se relacionan estas dos formas de creación escénica: el teatro y la fotografía. Desde los comienzos en el campo fotográfico en 1980, esta especialidad y oficio ha formado parte sustancial del estudio gráfico, temático y de contenido sobre las artes en general y ha sido el teatro la forma plástica y expresiva con la que más nos hemos identificado. El teatro es parte sustancial de la experiencia de formación fotográfica por las relaciones que desde la exposición individual La imagen recuperada (Museo de Artes Gráficas Balmiro León Fernández, 1984), comenzamos a descifrar y a reflexionar sobre el Teatro y la Fotografía, ideas y pareceres expuestos luego en Teatro Danza al Cuerpo (2006) y Reflexiones sobre la Dramaturgia de César Chirinos, a través del registro fotográfico (2016), ambos Trabajos de ascenso, presentados en la Facultad de Arquitectura y Diseño de LUZ.

El contenido de la 1ra escena versa sobre esta misma inquietud y objetivos, estudiando dos piezas de José Ramón Silva Chirino o, mejor, César Chirinos: Traje de Etiqueta (1982-83), dirigida por Enrique León y producida por la Sociedad Dramática de Aficionados. Y La Comedia de las Equivocaciones (1991), versión de Chirinos sobre la obra de Williams Shakespeare, dirigida por Hugo Márquez y producida por el Teatro Nacional Juvenil Núcleo Zulia.

En esta 2da escena, la imagen fotográfica acompañada de voces especialistas, herramientas principales que nos conducirán entre las reflexiones, colocamos sobre las tablas a Echacantos, pieza dirigida por el creador zuliano Romer Urdaneta en 1990 y producida por el Teatro Estable de la Universidad del Zulia, con lo que volvemos a dar pie e insistir en la necesidad de acentuar las correspondencias entre estas dos formas de creación visual y escénica: el teatro y la fotografía.

Justificación

Romer Urdaneta, fundador y director del Grupo de Teatro Mambrú (1973), productor, dramaturgo, actor, docente, escenógrafo, tramoyista, inventor, maestro, crítico de teatro, ha estudiado, montado y dirigido la dramaturgia de César Chirinos desde finales de la década de los 80' del siglo pasado. Esta cualidad nos ha llevado a mencionarlo en el presente documento por los caminos del Caribe y su geografía minada de imágenes y haceres, donde el dramaturgo y Romer se encuentran diariamente en cuerpo o en alma.

El subtítulo, Las Voces de Cuerpoespín, surge del nombre del foro Las Voces de Cuerpoespín. dramaturgia del agua palabra de César Chirinos, escenario que se

presentó durante la apertura de la X Feria Internacional del Libro de Venezuela, FILVEN, Caracas 2014, cuyo escritor homenajeado fue el maestro César Chirinos. En el Foro también intervienen el crítico e investigador de arte Evaristo Pérez Suárez, el periodista, poeta, ensayista y crítico Humberto Márquez y como moderador, el fotógrafo, periodista y docente Alvaro Silva. La ciudad de Cuerpoespín fue a todas luces el escenario del foro, al igual que en otras intervenciones en la Feria, una ciudad imaginaria de muchas voces de puertos o atracaderos caribes, por donde el escritor deja fluir su sí mismo para hacernos saber los pareceres de seres inimaginables salidos de la realidad caribeña.

Continuamos a través de la forma o escenario artístico, en este caso haciendo corresponder a la literatura, el teatro y la fotografía, en la proyección de nuestros valores e idiosincrasia local, nacional, continental, como forma de perseverar y preservar la identidad: historia, gesto, palabra, imagen, humor y la aventura necesaria de la creación que nos sobrevivirá.

Echacantos

Durante la presentación y bautizo del texto Traje de Etiqueta y otras Piezas Teatrales, de César Chirinos, en la apertura de la X FILVEN 2014, Oswaldo González, editor responsable por la Editorial El Perro y la Rana, finaliza su intervención aludiendo a la cantidad de personajes que el autor propone en la pieza Echacantos, para reforzar y justificar su apreciación de "libertad y exuberancia" de contenido dramático y de acciones características propias del Caribe, pues en la publicación de sus obras es reiterativa esa libertad y exuberancia de tratar las ideas, los haceres, la palabra, sus personajes y, sobre todo y es importante subrayarlo, hasta el modo simple y sin atajos de escribir para el teatro. Una usual característica y nada que el dramaturgo conviene en sus obras teatrales, en el cuento y la novela.



Figura 1

Yo siento que Chirinos, en mayor o menor medida, irrumpe contra eso, contra, digamos, el orden establecido, no solo en lo que es la dramaturgia tradicional, sino que además hace planteamientos muy profundos con respecto a lo que somos como país, lo que somos como esencia, además porque Maracaibo es lo que es, en gran medida porque es el Caribe, que es la gran nación en la que todos hacemos vida, y esa exuberancia, esa libertad del teatro, yo creo que, de Chirinos creo que viene de ahí pues, esa esencia caribeña que tenemos. (González, 2014)

Extraemos de *Traje de Etiqueta y Otras Obras Teatrales*, una parte de una escena donde se describe la variedad de personajes y sus acciones que circulan en el espacio real elegido para declamar su mensaje poético sobre asuntos de la 'verba' y correteo del mercado y el puerto (figs. 1, 2, 3, 4 y 5). En esta narración podemos notar la variedad de oficios y seres que apoyan la afirmación de González:

El humo continúa y los ADIVINOS desaparecen entre sus capas. Se despeja la zona y poco va naciendo en ella, como salido de la nada, un mercado-ciudad popular, un "museo" de imágenes típicas de estos lugares: MENDIGOS, TULLIDOS, OBREROS CON CASCOS, FIGURAS DE CIRCO, UN HOMBRE CON UN PAJARITO VERDE METIDO EN UNA JAULA adivinando la suerte o el destino de las personas, una PAREJA ESTRAFALARIAMENTE VESTIDA BAILANDO SALSA, UN NIÑO DE GOMA HACIENDO CONTORCIONES, VENDEDORES DE MERCANCÍAS Y DE COMESTIBLES, GRITADORES DE TODAS CLASES, MUJERES WAYUU con trajes talares y pintadas a la usanza de su etnia y de su cultura, vidrieras con figuras (muñecas o maniqués) de terror, PILLUELOS SENTADOS EN EL SUELO JUGANDO BARAJA, un avión que atraviesa el cielo y deja caer la propaganda de las elecciones que se avecinan, televisores encendidos en cuya pantalla llevan rostros diabólicos con colmillos manchados de sangre, radios dando noticieros escandalosos y vulgares, fotógrafos "minutereros" con sus cámaras montadas al lado de los tubos de los faroles, una PROSTITUTA dándole vuelta a una carterita y fumando debajo de un farol, un PREGONERO gritando su periódico: "el Sueño... El Sueño..." MUÑECOS en una cola o frente a un estacionamiento comercial o un banco. Luces de neón pestañando constantemente en las fachadas de los negocios. Cartelones por todas partes con calaveras y dos tibias cruzadas, llevando como texto: "Tu voto solo se salva conmigo". Una vez instalada esta "feria" surgen fuegos artificiales por todas partes. Euforia, algarabía, música, bailes. De la locura de la "feria" brotan los personajes carnalescos: un HOMBRE METIDO EN UN TONEL que va botando sus ropas en la medida que avanza, un CABALLERO DE LA

EDAD MEDIA CON ARMADURA, TRES FIGURAS CON ALAS que soplan chicle bomba. EI DIOS PROTEO (dios marino). (Chirinos, 2014)



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5

“Pero es que en el Caribe, en el Caribe pues, que son los cuatro puertos caribes, con el reparto que hay no hay que hacer obra de teatro” (César Chirinos 2014). Con más de 50 personajes, *Echacantos* se llevó a escena bajo la dirección de Romer Urdaneta, con la agrupación Teatro Experimental de la Universidad del Zulia (TELUZ) y la participación de actores y actrices invitadas. Este personaje, constante hacedor cultural de la región, ha dirigido y montado cerca de seis piezas de la pluma y letra de César Chirinos. Valga pues su interpretación sobre la obra del dramaturgo y su parecer sobre sus correspondencias poéticas y sociales.

En el foro o conversatorio *Las Voces de Cuerpoespín* (X FILVEN 2014), Urdaneta destaca su forma o estilo en la producción y dirección teatral haciendo gala de una lectura dramatizada, acudiendo a las imágenes que, a primera vista, parecieran nacidas de la pura improvisación, con el vigor correspondiente del director entre dramaturgia y puesta en escena. Divide su intervención en cinco ‘Miradas’ o capítulos referidos a cinco piezas de teatro a partir de las ideas concebidas en la obra de César Chirinos, atando nudos, deambulando, yendo y viniendo de Cuerpoespín (ciudad imaginaria del Caribe), entrando y saliendo de obra en obra para marcar cada mirada dramatizada, visitando cada esquina y las de los personajes de este puerto retrato hablado de la ciudad de Maracaibo, donde se conocieron

y viven juntando y desatando amarras para navegar en el mar Caribe.

La licencia poética a la orden del día, para que las imágenes vuelen en la esencia creadora del director y sus actores, oportunidades que siembra el dramaturgo desde el flujo de la historia y las relaciones entre los personajes de Cuerpoespín. Al respecto, Urdaneta (2014) apunta:

Los personajes de César son y están, en la medida en que el intérprete al que corresponda actuar estos personajes defina al teatro como sucesión de acciones que construyen situaciones fundamentadas en el referente de sí mismo, que no se detiene ante la establecida por el texto escrito.

El reto de fotografiar

La pieza montada por Urdaneta se resuelve en un escenario circular u ovalado, una plaza o rueda de mercado, donde los espectadores aprecian las vivencias alrededor del mismo. Somos espectadores como en corrida de toros, solo que estamos atentos a todo el ruedo que está lleno de accesorios, actores y actrices pendientes al pie de entrada, de personajes sin distinción de nacionalidad, raza, credo,

sexos, sentido común, sentido del humor, personajes del Caribe.

Este tipo de escenario también lo observamos en la pieza *Traje de Etiqueta* (montada por la Sociedad Dramática de Aficionados en 1983), con la variante de que sus espectadores están entre los actores y de pie. Así que nos encontramos de nuevo como fotógrafos con el hecho de cómo registrar la pieza. La experiencia hasta ese momento (1990), ya nos había conducido a una manera de ver, afinando el instinto en cuanto a la presencia de las acciones sobre las tablas, así mismo, a las decisiones de la dirección actoral y escénica de las producciones locales. Ese instinto agudizándose en cada momento bajo o sobre las luces de las diabras, cañones, cenitales y accesorios lumínicos del espacio teatral, fue la guía para saber desde dónde y cuándo disparar: un gesto, un mirar, una pisada, una acción que decidimos como espectador y fotógrafo al mismo tiempo, que pretende tomar lo más interesante o hacer más interesante, cada parte o flujo de la escena, la pieza y la historia.

En *Echacantos*, a diferencia del 'montaje escénico convencional' de una sola dirección visual de ida y vuelta o canal, actor-espectador, existen varias direcciones, miradas que se entrecruzan. Así que la solución para el fotógrafo es sencilla, al menos teóricamente: es cambiar de dirección, de punto de vista, un espectador que camina alrededor del ruedo, integrado a la escena desde su periferia, por lo que no es percibido por otros espectadores, sin violar la regla de oro: los que desarrollamos el oficio de fotografiar las artes escénicas aprendemos a respetar, inclusive en los ensayos, la atención y concentración de los que van a disfrutar del espectáculo y sobre todo, a sus actores. Y al final, dejándose llevar por el instinto y ese respeto, el fotógrafo siempre encuentra un 'ángulo privilegiado', descubriendo su sitio en la escena, en la pieza, como personaje a ojos-vista del que documenta las acciones, lo acontecido en la historia, el cuento y su materialización gráfica-visual.

Los personajes y sus imágenes alucinantes, el maremagnum de sus acciones, el vestuario estrepitoso, movimientos, intervenciones, relaciones en general, ya lo apuntamos anteriormente, la escena llena de historias de cualquier ciudad del Caribe, Cuerpoespín, tejiéndose en el mercado, la calle, la esquina, escenarios llenos de relaciones y asuntos de la palabra cotidiana de una ciudad puerto, son en conjunto y solo en conjunto, el 'atractivo fotográfico'. No hay vacíos, no hay posibilidad de despiste o descuido, no hay pausas, solo el fotógrafo se lo permite -la pausa visual, no la de la historia- al cambiar y cerrar el plano sobre un detalle de la escena que llama su atención (figs. 6, 7 y 8). Observamos en la puesta en escena como todas las relaciones actorales y escénicas son ricas en la imagen que puede representar la obra del dramaturgo, la creación plástica y teatral del director y la pericia y capacidades histriónicas del actor.

El salto de un personaje, las contorciones de otros, ángeles vestidos de travesti que van soltando su plumaje,

una puta regodeándose con uno de los protagonistas, mendigos y vendedores de objetos, comidas, un monólogo como forma gramatical-escénica hace una pausa y reorganiza el cuento, como personaje que piensa y habla solo, o mejor dicho, consigo mismo, muy común en las calles de Cuerpoespín, y la palabra que conduce y guía toda la historia y su correspondencia con la 'realidad' y la realidad del teatro, son las imágenes con las que el fotógrafo logra el cuadro vivo que anda buscando desde de su observatorio sensible al movimiento, dinámica y el espacio audiovisual.



Figura 6



Figura 7

Conclusión

El Batiburrillo (1987), *Echacantos* (1990), *El Pirata sin Brújula* (1994), *Borrasca Caribe* (1995), *Palabreando la Esperanza* (2014), *Atávica Wayuu* (2014), piezas escritas por César Chirinos, son las que Urdaneta ha montado y producido entre ideas, textos, notas, bocetos, conversaciones, argumentos con los que como director se atreve a especular y a exagerar visualmente, un estilo tal vez, pero con la licencia que el dramaturgo le da y le imprime a toda su obra dramaturgica dentro del espectro, el mundo, a ras y entre la palabra, la geografía, el colorido



Figura 8

y el pandemónium de las aguas y orillas del Caribe, cuyas mareas han provocado la interacción entre culturas, verbos, haceres, creencias, sabidurías de pieles y corazones de diferentes latitudes y de la que somos razón, arte y parte.

La visión y participación como fotógrafos en escena o cerca de ella nos ha dado la posibilidad de desarrollar un instinto de percepción sobre las acciones y sus contenidos que, al mismo tiempo, desarrolla la capacidad de diseño u organización del espacio tridimensional, para percibir de la mejor manera el carácter, la fuerza-contenido de las acciones que luego se muestran bidimensionalmente (fig. 9).

El fotógrafo busca en escena no solo la documentación como tal, persigue acciones como en todo escenario vivo o muerto (creado o compuesto en estudio, asuntos del oficio), para también interpretar la historia o cuento del teatro y dar cuenta de su propia puesta en escena.

Cuando somos fotógrafos, nos debemos a todas y cada una de las experiencias y situaciones que corresponden al contexto del acontecimiento, pues el registro, la imagen fotográfica, debe ser la representación, interpretación, documentación del conjunto de esas experiencias.

Referencias

Chirinos, César (1994). *Pellizco en la piel de un puerto*. Maracaibo. Editorial Universidad del Zulia - Secretaría de Cultura del Estado Zulia.

Chirinos, César (2014). *Traje de Etiqueta y Otras Piezas Teatrales*. Colección Entrada Libre. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.

Chirinos, César (2014). Testimonio grabado. X FILVEN, Caracas.

Fernández, Alexis (2015). Testimonio grabado. Proyecto audiovisual César Chirinos. Fabulador en Aguas. Maracaibo.

González, Osvaldo (2014). Testimonio grabado en presentación del libro "Traje de Etiqueta y Otras Piezas Teatrales". X FILVEN, Caracas.

Isea, Antonio M. (2005). *Figuraciones del Interland*. Maracaibo: Ediciones UNICA.

Puerta de agua (1994). *Revista de Literatura Artes e Ideas*. Secretaría de Cultura del Estado Zulia: Maracaibo.

Silva, Alvaro (2014). *Palabreando a César Chirinos*. Catálogo muestra Fotográfica. X Edición FILVEN. Caracas, Barinas, Ciudad Bolívar, Miranda, Zulia.

Silva L., Alvaro A. (2006). *Teatro danza al cuerpo*. Publicación Fotográfica Para la Difusión y el Desarrollo del Teatro en Maracaibo. Universidad del Zulia.



Figura 9

Facultad de Arquitectura y Diseño. Trabajo de Ascenso.

Silva L., Alvaro A. (2016). *Reflexiones sobre la Dramaturgia de César Chirinos, a través del registro fotográfico*. Universidad del Zulia. Facultad de Arquitectura y Diseño. Trabajo de Ascenso.

Urdaneta, Romer (2015). Testimonio grabado, conversatorio: 'Las Voces de Cuerpoespín', X FILVEN, Caracas.

Urdaneta, Romer (2014). Prólogo Traje de Etiqueta y Otras Piezas Teatrales. Colección Entrada Libre. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.

Sepúlveda, Verónica Burgos.

Iluminación: Juan Carlos Gotera e Isabel Burgos.

Musicalización: Romer Urdaneta.

Concepto escenográfico: Romer Urdaneta.

Diseño de vestuario: TELUZ.

Escenario: Sala de Teatro, Escuela de Teatro «Inés Laredo».

Ficha artística

Echacantos

De César Chirinos.

Dirección: Romer Urdaneta.

Producción: Dirección de Cultura de LUZ / TELUZ (Dianora Hernández y Juan Carlos Gotera).

Reparto actoral: Arnoldo Pirela, Dianora Hernández, Geraldín Meleán, Jorge La Cruz, Jorge Rodríguez, Jorge Urdaneta, Juan Carlos Gotera, Kendric Fuenmayor, Julene Vargas, Noleida Rosales, Richard Olivero, Róger Villalobos, Rosa Portillo, Fred Jiménez, Romer Urdaneta.

Actores invitados: Carlos Aguirre, Salvador Montiel, Albano Alaña, Edilia Hernández, José Luis Bermúdez, Yalixo Antúnez, César Chirinos, Sonrisa Coral Urdaneta, Noris

Fotografías: Alvaro Silva

Escenario: Escuela de Teatro Inés Laredo
Maracaibo, 1990

Reminiscencia Magra: Mercado Las Pulgas de Maracaibo

Lean Reminiscence: The Fleas of Maracaibo Market

Recibido: 25-03-19
Aceptado: 13-04-19

Adriana Urdaneta
Escuela de Fotografía Julio Vengoechea
Maracaibo, Venezuela
adrianaalejandraurdaneta@hotmail.com

Resumen

El presente trabajo aborda cómo la técnica fotográfica documental junto al ojo crítico del fotógrafo, hacen de la imagen fotográfica una ventana al mundo real exponiendo temas controversiales, como lo es la venta de animales para el consumo humano en lugares con un acondicionamiento mínimo y poco salubres como el Mercado Las Pulgas en Maracaibo, donde el día a día marcado por el caos que domina el lugar resulta fascinante para el ojo entrenado del fotógrafo. El Mercado Las Pulgas, específicamente en su sección de carnes, es una mezcla bastante rica de olores, colores, sabores y sonidos, siendo este el punto de recolección de datos para la investigación documental realizada bajo la modalidad de investigación-acción. Se presenta una serie de imágenes compuesta por 36 fotografías a color en 3 diferentes formatos, que describen las distintas sensaciones experimentadas en el mercado, su gente y espacios.

Palabras clave: Fotografía, cotidianidad, Mercado Las Pulgas, Maracaibo.

Abstract

The present work addresses how the documentary photographic technique together with the critical eye of the photographer, make the photographic image a window to the real world exposing controversial issues, such as the sale of animals for human consumption in places with minimal and unhealthy conditioning such as The fleas Market in Maracaibo, where the day-to-day life marked by the chaos that dominates the place is fascinating for the trained eye of the photographer. The fleas market, specifically in its meat section, is a fairly rich mixture of smells, colors, tastes and sounds, this being the data collection point for documentary research carried out under the action-research modality. To achieve a series of images composed of 36 color photographs in 3 different formats which describe the different sensations experienced in the market, its people and spaces.

Keywords: Photography, Documentary Film, The fleas Market, Maracaibo.



Introducción

La fotografía ejerce un papel fundamental en el registro histórico, artístico y social de toda localidad. A través de ella, se generan importantes movimientos y puntos de identificación cronológica en diferentes épocas. A lo largo del tiempo, fotografiar se ha vuelto una necesidad socio-cultural, que incide en todas las poblaciones a nivel mundial, como elemento de identificación y relaciones sociales. Desde otro enfoque, la accesibilidad a la fotografía se ha masificado, pues cada vez más personas tienen en sus manos dispositivos (generalmente teléfonos que incluyen cámaras), que les permiten capturar lo que deseen, en cualquier momento, con resultados de aceptable calidad. Ahora bien, la fotografía como forma de arte puede entenderse como un lenguaje universal, ya que colecciona y representa las distancias y diferencias entre diversos puntos cronológicos, y nace como respuesta a la inquietud del ser humano de registrar su entorno de un modo instantáneo cercano a la realidad, posibilitando la mayor absorción de información, para el disfrute de las presentes y futuras generaciones.

Dada la amplia aplicación y técnicas de la fotografía, esta se ha convertido en un arte más que conocido, el cual pretende ser, además de historia, una mirada más profunda y artística del mundo que nos rodea, siendo así un modo de expresión realista en la sociedad intentando plasmar

estáticamente lo que un ojo ve, por medio de técnicas compositivas o desarrollos químicos que parecen complejos.

La fotografía mediante su desarrollo mundial se ha establecido como un tema de interés, consolidando varios estudios y grupos de individuos, los cuales la realizan y analizan de manera técnica y sistemática, surgiendo así el estudio o la enseñanza fotográfica tal como actualmente la conocemos. Muchos expertos en la materia aseguran que esta no es una ciencia a estudiar; no obstante, como toda disciplina artística, requiere de un ojo crítico que decodifique su entorno de manera conceptual para generar emociones.

Ahora bien, las técnicas planteadas, junto al ojo crítico, hacen de la fotografía una ventana al mundo real, exponiendo temas o realidades, como la del "Mercado Las Pulgas de Maracaibo" y su sección de ventas de carnes. Este mercado, siendo el más grande y conocido de la ciudad, atrae a muchos compradores de distintas clases sociales, dada la variedad de productos que se distribuyen en sus espacios. Este popular mercado, específicamente en su sección de "carnes", es una mezcla bastante rica en cuanto a olores, colores, sabores y sonidos, siendo este el punto de recolección de datos de la presente investigación.

Desarrollo

La venta de animales para el consumo humano

en lugares poco salubres o descuidados se ha vuelto un problema común en la sociedad de hoy en día. La matanza, procesamiento y venta de animales de primer consumo es cosa de todos los días en "Las Pulgas"; sin embargo, el ambiente en este mercado resulta más fascinante de lo que se puede creer; entre palabras coloquiales, olores, colores, el ajetreo de la "hora pico" y diferentes tipos de personas, se puede observar algo más que un simple lugar de compra y venta, al mirar más allá de los exhibidores.

Es así como en el Mercado Las Pulgas de Maracaibo los ciudadanos están acostumbrados a comprar alimentos de forma libre, sin notar a las personas que están detrás de cada negocio: el señor que canta para las mujeres que se detienen a escucharlo; la señora que cuenta su vida al que pasa, como si de un viejo amigo se tratase; los trabajadores que todos los días tienen diferentes anécdotas para contar; la niña que pasea por los pasillos como si estuviera en su casa; el que baila vallenato al lado de una corneta "molleja" (muy grande); y así, en un solo espacio confluye toda una diversidad de personas, olores, colores y situaciones, que se presentan a diario, cautivando a compradores o cualquier tipo de observadores curiosos.

A pesar de que este lugar ha sido escenario de varios trabajos, tanto fotográficos como cinematográficos, sus trabajadores y el resto de personas que lo transitan continuamente, no dejan de sorprenderse al ver a un observador, un curioso que pregunta: "¿Y qué hace usted después de cerrar el negocio?" O "¿Cuánto tiempo lleva aquí?" e, incluso, una cámara. Entre risas y "tomáme una foto aquí" pasan los minutos en este lugar lleno de personas alegres, que tal vez los apresurados no perciben.

"Todos aquí nos conocemos" es lo que dicen muchos de los trabajadores del mercado. "Es como una familia que ves todos los días", con lo cual demuestran cierta identificación quienes laboran en la sección de carnicería de Las Pulgas, algunos con más de 15 años en el lugar, los cuales son tratados con apodos como "veteranos" u otros, surgidos del ingenio zuliano, manteniendo así la camaradería día tras día, hasta caer la noche y junto a ella las "santamarías" de cada local, dando lugar a otro grupo de personas "cuidadores y despachadores" los cuales llegan

con más historias, chistes y anécdotas que contar.

En este sentido, encontramos en el Diario Panorama una reseña que resume muy bien la vida en este mercado, escrita por Mendoza (2013):

A las 8:00 pm, la oscuridad está matizada por algún bombillo que brilla en cualquier parte, iluminando los carteles de negocios de cualquier tipo. Hay carnicerías, joyerías, bancos, supermercados, quincallerías, confiterías, librerías, zapaterías, detallistas de baratijas, casi todos cerrados. El silencio está roto por algún vallenato, por risas aisladas, por alguna escoba cepillando agua con su charrasqueo sobre el cemento, o las voces en mandarín de unos chinos que comen una sopa albina en un restaurante listo para cerrar.

Siempre hay alguien despierto en el inmenso laberinto que representa el Mercado Las Pulgas; siempre hay ojos observando lo que pasa alrededor, diversas cosas sucediendo y diferentes personas transitando. La diversidad de este mercado es única, como también lo es su entorno, estando este situado a orillas del Lago de Maracaibo y en la zona histórica de la ciudad. Allí se puede ver vida hasta en el rincón más recóndito, en los ojos más jóvenes que pasean por el lugar; entre canciones a *capela* y piropos mal armados se puede observar lo que parece un pequeño pedazo de Maracaibo, el cual algunos creen muerto, pero que alberga diariamente a miles de personas con sus particulares historias.

Es allí, en la sección de comercialización de carnes al mayor y detal, con una marcada diversidad de personas, colores, olores y ambientes donde se concentra el interés fotográfico de la presente propuesta documental, queriendo registrar este gran cúmulo de experiencias, el andar cotidiano de quienes laboran o transitan por los muchos pasillos en busca de ganarse el sustento diario o simplemente para adquirir los productos que llevarán a la mesa de sus hogares.

Para el abordaje de la propuesta fotográfica se realizaron una serie de visitas al mercado en un periodo





de aproximadamente dos meses. Las imágenes relatan la cotidianidad del mercado, más específicamente de la sección de carnicería, su gente, la distopía del negocio, los espacios físicos y rostros de lo que representa la vida y la muerte en esa área tan particular. Encontrando en los constantes recorridos una enorme dosis de jocosidad y humor y, por supuesto, tanto ruido y desorden cómo es posible imaginar.

Desde la primera visita hasta la última, las personas tenían sus ojos en "la chica que vino a tomarnos fotos", entre amabilidad y humor, cantos, piropos y "tomáme una foto a mí" se desarrollaron los recorridos. El olor, color

y movimiento de esta sección del mercado es vibrante y dinámico; sin llegar a la fatiga, es una fiesta de elementos reunidos como queriendo ser fotografiados, a manera de escenografía aparentemente montada por un artista que desea mostrar lo más brusco y tosco de un mercado; sin embargo, al incluir a las personas se logra una mezcla excéntrica del cómo somos primordialmente en Maracaibo.

El resultado de todas estas visitas, charlas y anécdotas, se resume en 36 fotografías, que tratan en lo posible de expresar lo que se siente cuando se entra y se recorre el Mercado Las Pulgas, como si de un *flashback* se tratase, relatando cómo se vive la cotidianidad en este





emblemático lugar de Maracaibo.

Conclusiones

Con el fin de mostrar la cotidianidad en la sección de carnes del Mercado Las Pulgas de Maracaibo se realizó un ensayo fotográfico compuesto por 36 fotografías a color que muestran los espacios, trabajadores y usuarios de este mercado, el cual es un hito histórico y arquitectónico de la ciudad. Sin embargo, gran parte de la población marabina desconoce las instalaciones y espacios de este lugar, debido al mal estado del mismo y al desorden e insalubridad que lo caracteriza.

La investigación se centró en el mencionado mercado, donde pudimos captar una gran variedad de personas de diferentes etnias, razas, religiones y nacionalidades, así como gran cantidad de productos disponibles para la compra, junto a una mezcla de olores, colores y sensaciones típicas del casco central de la ciudad y un gran espacio lleno de jocosidad, felicidad y humor, propios del marabino.

Como si de un escenario se tratase, los colores y movimientos en el mercado impregnan el espacio de una fluidez característica del sector en general, siendo así este espacio un conector hacia el casco histórico y religioso de la ciudad. Además del producto fotográfico obtenido, las visitas y charlas en el mercado dejan constancia de

la idiosincrasia marabina hasta en los lugares menos atractivos y en situaciones poco comunes para la población en general.

Referencias

Mendoza, Ángel (2013). *Una noche en el Mercado de Las Pulgas de Maracaibo, un mundo lleno de necesidades*. Disponible en: www.panorama.com.ve. Consultado en julio de 2016.

Fotografías: Adriana Urdaneta
Reminiscencia Magra. Selección de imágenes
Mercado Las Pulgas, Maracaibo, 2015

Silencios: Naturaleza en alto contraste

Silences: Nature in high contrast

Recibido: 10-05-19
Aceptado: 30-06-19

Elizabeth Chirinos y Mireya Ferrer
Escuela de Fotografía Julio Vengoechea
Maracaibo, Venezuela
elinouart@gmail.com ; mireyaferrer@gmail.com

Resumen

La fotografía macro comúnmente se muestra predecible y muy recurrente en la temática de insectos y plantas, olvidando y dejando a un lado la cantidad de recursos que esta tiene y las oportunidades de abstraer realidades; por este motivo, la presente investigación plantea mostrar el cuerpo femenino desde una perspectiva alejada del erotismo usualmente abordado. Las texturas de la piel y el estudio de la forma femenina como naturaleza muerta, sirven de fuente de inspiración, teniendo como objetivo principal llevar el desnudo al distanciamiento de formas familiares del cuerpo femenino a través de la abstracción, generando ilusiones ópticas de forma expresiva y dramática, propiciando ambigüedades en la imagen fotográfica hasta llegar a la confusión óptica del espectador. Bajo la modalidad de investigación-creación se desarrolla la serie fotográfica *Silencios: naturaleza en alto contraste*, compuesta por 30 imágenes, haciendo alusión a la ausencia de identidades, naturaleza al desnudo como objeto de arte.

Palabras clave: Silencios, fotografía, texturas, abstracción.

Abstract

Macro photography is commonly predictable and very recurrent in the theme of insects and plants, forgetting and leaving aside the amount of resources that it has and the opportunities to abstract realities, for this reason the present investigation proposes, to show the female body from a perspective far from the eroticism commonly approached. The textures of the skin and the study of the female form as a still life, serve as a source of inspiration, with the main objective of taking the nude to distance itself from familiar forms of the female body through abstraction, generating optical illusions in an expressive and dramatic way, causing ambiguities in the photographic image until reaching the viewer's optical confusion. Using the research-creation modality, the photographic series *Silences: nature in high contrast is developed*, composed of 30 images alluding to the absence of identities, naked nature as an art object.

Keywords: Silences, photography, textures, abstraction.

Introducción

El cuerpo siempre ha sido un argumento dentro del arte: en la pintura, la escultura, la fotografía y otras especialidades artísticas, el estudio anatómico interviene y, en particular, la desnudez femenina puede adoptar una apariencia muy distinta, transformándose en un elemento que va más allá del arte. De ahí nace el propósito de esta investigación, sirviendo a la vez a la culminación de estudios en la Escuela de Fotografía "Julio Vengoechea", para lo cual nos planteamos manejar aspectos relativos a la historia del desnudo en la fotografía, su importancia, y también la fotografía abstracta como movimiento artístico que surge a finales del siglo XIX. Alrededor de 1910 se consideró al fotógrafo bostoniano Alvin Langdon Coburn uno de los principales representantes de esta tendencia fotográfica.

Este trabajo fotográfico consta de una serie de 30 imágenes del cuerpo femenino, desde un acercamiento puntual, muchas de ellas con ayuda de la técnica de la macro-fotografía, para resaltar detalles que de otra manera son imperceptibles al ojo humano, obteniendo no solo un mejor detalle sino además convirtiéndolas en abstractas, con lo que se pretende experimentar y representar el cuerpo femenino desde otra visión, separándolo de sus asociaciones convencionales, convirtiendo cada extremidad en una pieza con un lenguaje propio al ser fotografiadas individualmente.

Es así como se pretende mostrar el cuerpo femenino desde otra perspectiva, separada de los aspectos sensuales y eróticos que el tema del desnudo supone, teniendo como fin el distanciamiento de las formas familiares del cuerpo. Estas imágenes fueron creadas deliberadamente en un ambiente de interiores, únicamente con luz natural en blanco y negro para mantener la esencia de la imagen, conservando el anonimato de los intérpretes tras la figura, con la intención de evitar cualquier distracción en el mensaje, a fin de presentar una serie fotográfica donde se pueden precisar las características del desnudo visto desde una perspectiva contemporánea.

Desarrollo

Desde sus inicios la fotografía tuvo una función específica que consistía en registrar los instantes que acontecían en la vida, tratando con esto de representar la realidad. El cuerpo humano se convirtió para numerosos fotógrafos en un tema fascinante para ser retratado, ya sea por su anatomía o por el placer sensual que éste genera. Estando en boga el verbo "descubrir" durante la época del Renacimiento, se ambicionaba explorar el mundo a través de profundos cambios que marcaban una ruptura con el pasado medieval, con lo que el desnudo tomó una gran importancia en la representación de la figura desnuda por su belleza corporal, la exquisitez de su silueta y para realizar escenas eróticas. Este avance en la expresión del desnudo se produjo debido a que en el Renacimiento se dio un

cambio de mentalidad y de expresión, especialmente en cuanto a conocer, juzgar y comprobar. Así, las esculturas y las pinturas creadas en este tiempo reprodujeron con maestría la figura humana.

El período barroco y el arte del siglo XX especialmente, son dos espacios donde Occidente fue testigo de un profundo ingreso en la temática del cuerpo. Cuando se reflexiona acerca de la historia del arte occidental se puede comprobar, sin lugar a dudas, que el motivo más recurrente ha sido el cuerpo humano y la expresión corporal.

Sería imposible hablar del desnudo fotográfico en el sentido ortodoxo del término, por cuanto la exhibición de la desnudez humana no suele ser una condición imprescindible ni la finalidad de la obra, sino una alternativa para propiciar un discurso adicional. De modo que resulta concebir a estas imágenes desde un proceso que implique la representación del ser humano desnudo o bien a la representación fotográfica de otras alternativas que soportan un discurso, en la presencia del ser humano desnudo o semidesnudo. (Alom Jiménez, 1994 y 1996)

A través de la historia del arte, el cuerpo humano ha despertado gran interés, siendo tratado con todos los procedimientos técnicos, discutido en las diversas corrientes estéticas e inmerso en la polémica social ante el cuestionamiento en torno a la sexualidad, el erotismo y la pornografía. La fotografía, al adoptar el desnudo dentro de su campo de acción, verificó que lo que se estaba mostrando y había estado realmente ante la cámara, se representaba como un icono, un desnudo real y no simbólicamente como lo había hecho la pintura.





La fotografía del desnudo se compone de un conjunto que incluye factores psicológicos, estéticos y de estilo personal. Como han mencionado algunos críticos, entre ellos Kenneth Clark (1996): "No es solamente un tema del arte, sino una forma de hacer arte".

Como también afirma el fotógrafo ecuatoriano Eduardo Quintana (1992): "Es una temática fascinante y complicada en la que cada autor resuelve con su visión las vivencias de búsquedas y hallazgos de una personal caligrafía fotográfica".

En la actualidad existe una gama variada en cuanto al tratamiento del desnudo fotográfico: el desnudo abstracto, el desnudo erótico, entre otros; todos enmarcados dentro del desnudo artístico, como también el desnudo publicitario y el desnudo editorial. En los últimos años, después de un cierto declive, el desnudo artístico ha vuelto a tomar fuerza y, a pesar de que ya prácticamente nadie se escandaliza al ver un cuerpo desnudo, este sigue siendo un tema social en cierto modo tabú, debido a los convencionalismos sociales y educacionales que generan el prejuicio del miedo a la propia desnudez. Hoy, en general, se entremezclan los estilos entre el realismo, la abstracción del pictorialismo y lo conceptual.

Aun así el tema del desnudo en la fotografía muchas veces sigue siendo tabú. Su mal uso o interpretación puede crear una obra obscena, violenta, invasiva y ofensiva. Cada autor, al igual que cada observador, tiene su propia interpretación, que va de acuerdo a las ideas o enseñanzas que ha adquirido, y sus preferencias pueden ir de lo sutil a lo desagradable.

El cuerpo expuesto como representación en el arte, fue tomado por los artistas en términos de "figura humana", para describirla, exaltarla como forma simbólica y también expresión de deseo, de lo erótico por excelencia. En la figura humana van asociados el pudor y la provocación, así como la singularidad y la generalidad de la especie.

Si bien el cuerpo no es más que el punto de partida de las obras se trata, sin embargo, de un pretexto de gran importancia. Desde las más remotas manifestaciones

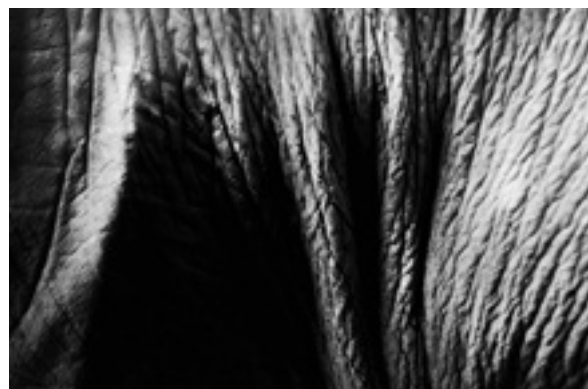
artísticas que se conocen, vemos representaciones de desnudos, porque el cuerpo está sujeto a múltiples connotaciones y cuando se convierte en imagen artística, esas asociaciones se potencian, tanto simbólica como estéticamente.

El desnudo es entendido como una excusa para abordar las diferentes actitudes con las que miramos y tenemos contacto con nuestro propio cuerpo y el de los demás. Existe la creencia de que el cuerpo humano desnudo es en sí mismo un objeto en el que la vista se detiene con curiosidad y agrado; por tanto, es algo que nos complace ver representado; no obstante, esa complacencia se funda en una consideración ideal de cuerpo que no es representado sino perfeccionado en el arte, aspecto que fue reconsiderado más adelante en el siglo XX.

Al contemplar el mundo, nos identificamos con lo que vemos y, mediante esta relación hemos creado y nos expresamos artísticamente. Este es el proceso denominado en estética "empatía". El desnudo promueve nuestra empatía con el objeto representado como ningún otro, porque la frontera entre el cuerpo y la imagen es infranqueable. El desnudo no es un tema de arte, sino una forma de arte.

Las texturas de la piel y el estudio de la forma femenina como naturaleza muerta, fueron la inspiración para este trabajo, teniendo la intención de llevar el desnudo al distanciamiento de formas familiares del cuerpo femenino. No sólo el tema, sino también en el mundo de la fotografía, se busca a través de luces y sombras, jugar con lo abstracto y las ilusiones ópticas, que esta sea expresiva y dramática, crear ambigüedad en la imagen, de modo que el espectador dude acerca de qué parte del cuerpo está mirando. De esta manera, se consigue liberar el cuerpo femenino de sus asociaciones convencionales.

Las fotografías del desnudo, desde el sentido de la realidad de lo cotidiano, es muchas veces tabú, mal vistas o no apreciadas; de allí que este trabajo pretende darle un valor más allá de este punto de vista como objeto de arte. Las fotografías presentadas, fueron realizadas en blanco y negro en la búsqueda de mantener la esencia de la imagen, creadas en ambientes interiores, donde los intérpretes fueron guiados en su totalidad, evitando cualquier identificación tras la figura en la fotografía, con el propósito de minimizar la distracción en el mensaje.



Elizabeth Chirinos y Mireya Ferrer
Silencios: Naturaleza en alto contraste



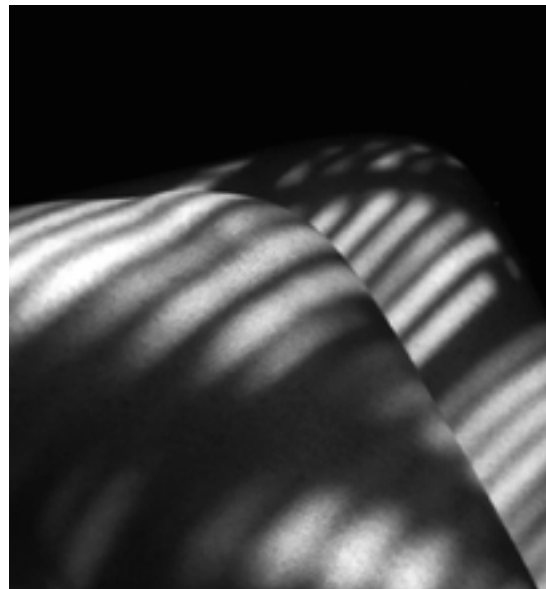


Asimismo se buscó la riqueza de las texturas de la piel, acentuando muchas veces las supuestas imperfecciones y la belleza de las líneas, la iluminación natural, así como los reflejos de sombras, piel mojada y texturas, buscando abstraer lo que generalmente se nos viene a la mente cuando planteamos el desnudo desde un acercamiento más directo, presentando así el cuerpo como un rompecabezas, donde cada extremidad tiene su lenguaje, su protagonismo, y la desnudez es al mismo tiempo hermosa e imperfecta.

Siendo así, tal vez por el contacto diario que experimentamos sin prestar atención a los pequeños detalles, este conjunto de imágenes precisamente pretende acentuar fragmentos de nuestra corporeidad. Asimismo, en esta serie se quiere retratar la textura de los cuerpos desnudos, en escenarios o situaciones habituales donde, a medida que se fotografía, se descubren infinidad de posibilidades presentes en cada cuerpo. Partes del cuerpo menos apreciadas, atendiendo a los cánones estéticos tradicionales, son dotadas de una atención única. Muchas de ellas resultan interesantes, pero que al verlas de cerca se volvieron aún más fascinantes.

Las imágenes fueron retocadas por medios digitales, para profundizar el contraste, utilizando, en la

mayoría de los casos, fondos negros; y en otros casos, la piel fue pintada, para acentuar las texturas.



Conclusiones

Podemos concluir, una vez realizado el estudio, que el desnudo femenino es una temática fascinante para el área fotográfica, inmersa en infinitas posibilidades creativas, separando los preceptos convencionales que se tienen de él, aprovechando detalles de formas y texturas de la piel, a través de la técnica de la macro-fotografía y sus posibilidades para abstraer las formas.

Para ello se estudió el tratamiento del desnudo a lo largo de la historia del arte en diversos procedimientos técnicos y variadas corrientes estéticas e inmerso en la polémica social ante el cuestionamiento en torno a la sexualidad, el erotismo y la pornografía, siendo la fotografía del desnudo un conjunto que incluye factores psicológicos, estéticos y de estilo personal, donde no es solamente un tema del arte, sino una forma de hacer arte, tomando el desnudo para la realización de las imágenes como cuerpo expuesto para describir y exaltar las formas simbólicas como expresión sublime de lo erótico por excelencia, a través del acercamiento para descubrir multitud de detalles imperceptibles a una primera mirada.

Es así como estas consideraciones y la propia práctica fotográfica arrojó como resultado una serie de 30 imágenes que tiene como título *Silencios: Naturaleza en alto contraste*, haciendo alusión a la concentración de la imagen y la ausencia de identidades que estas presentan, y la naturaleza al desnudo como objeto de arte.

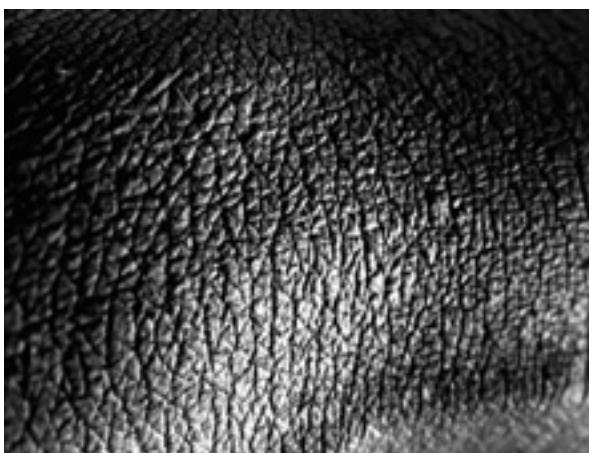
Referencias

Alom Jiménez, Juan Carlos (1994/96). *Fotografía impresa*. Huella Múltiple: La Habana.

Clark, Kenneth (1996). *The Nude: A Study in Ideal Form* (Trad. esp. Francisco Torres Oliver, El desnudo: Un estudio de la forma ideal, Madrid: Alianza, 1981).

Quintana, Eduardo (1992). *Catálogo del Salón Nacional PROESA*. Quito.

Fotografías: Elizabeth Chirinos
Silencios. Naturaleza en alto contraste
Selección de imágenes
Maracaibo, 2016



UNIVERSIDAD DEL ZULIA
FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE
CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LAS ARTES

Normas para la Publicación de Trabajos

situArte es una revista periódica, semestral, arbitrada e indexada a nivel nacional e internacional, adscrita al Centro de Investigación de las Artes de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia. Sus áreas temáticas son las siguientes: artes plásticas, música, danza, teatro, artes audiovisuales, y las demás disciplinas relacionadas con las manifestaciones del arte y la cultura. Con excepción de las reseñas, todas las contribuciones recibidas serán arbitradas.

Dirección _____

Para enviar contribuciones o comunicarse con nosotros, escriba al correo electrónico: revistasituarte@gmail.com o a esta dirección postal: Centro de Investigación de las Artes, Facultad Experimental de Arte, Planta Alta del Módulo IV de la Facultad Experimental de Ciencias de la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela.

Procedimiento de arbitraje _____

Los artículos deberán ser inéditos y no haber sido propuestos simultáneamente a otras revistas. Todos los artículos serán arbitrados por miembros del comité de árbitros nacionales e internacionales de reconocida trayectoria profesional en sus respectivos campos de investigación. Su dictamen no será del conocimiento público. La publicación de los trabajos está sujeta a la aprobación de por lo menos dos de los tres árbitros, quienes considerarán para su evaluación los siguientes aspectos: originalidad, novedad, relevancia, calidad teórico-metodológica, estructura formal y de contenido del trabajo, competencias gramaticales, estilo y comprensión en la redacción, resultados, análisis, críticas, interpretaciones, así como el cumplimiento de las normas editoriales establecidas. El derecho de copia es propiedad de la Universidad del Zulia.

Presentación de originales _____

Los trabajos pueden ser presentados en español, inglés, francés, italiano y portugués. La fuente recomendada es Arial 12 a doble espacio. En cuanto a la extensión, ver "Secciones de la revista". El autor o los autores deben incluir al pie de la primera página su posición o rango institucional o académico y su correo electrónico. Se aceptará hasta un máximo de tres autores por artículo. Los trabajos deben ser enviados al correo electrónico de la revista

Presentación de trabajos _____

Deben ajustarse a las siguientes normas:

1) Hoja de información: Título: conciso, en negrita y en referencia directa con el tema estudiado, de hasta un máximo de 60 caracteres. Se aceptan sub-títulos. Nombre y apellido del autor o autores, institución, ciudad, país. Dirección postal del autor. Resumen: debe tener un mínimo de 100 y un máximo de 150 palabras, e

incluir los objetivos, metodología, fundamento teórico, aportes y conclusiones del artículo. Palabras clave: se colocarán al final del resumen, con un mínimo de tres (3) y un máximo de cinco (5); serán descriptivas siempre para facilitar la clasificación de los trabajos. Tanto el resumen como las palabras clave se redactan en castellano y en inglés.

2) Estructura de contenido: Introducción, desarrollo seccionado por títulos y sub-títulos, conclusiones o consideraciones finales, notas enumeradas consecutivamente y referencias bibliográficas actualizadas y especializadas. Las notas explicativas que contengan comentarios, análisis y reflexiones al margen se colocarán a pie de página. Las figuras, fotos, gráficos y cuadros serán mencionados todos como "figuras" y deberán estar indicados en el texto. El Comité Editorial se reserva el derecho de distribuir las figuras de acuerdo a las posibilidades y el diseño de la revista. Las figuras serán presentadas en un archivo independiente del texto. Las imágenes incluidas deben ser pertinentes, estar mencionadas en el texto y señaladas con números arábigos, según su orden de aparición y no según la página: (fig. 1), (fig. 2), (fig. 3). El texto deberá ser archivado en formato Word y las imágenes en formato convencional (preferiblemente .jpg), manteniendo una resolución no menor de 300 dpi y calidad de original.

Citaciones hemero-bibliográficas

La cita de las fuentes se hará recurriendo a la modalidad autor-fecha-página, basada en el Manual de estilo APA. Si son más de tres autores, se colocará la información entre paréntesis según este modelo: (Autor et al., fecha de publicación, página citada). Las citas textuales que posean menos de tres líneas se integrarán en el texto entre comillas. Ejemplos:

Esto nos lleva a afirmar que "el arte es reflejo de la vida, es la naturaleza vista a través de un temperamento..." (Ortega y Gasset, 1999, p. 66).

También se podrá citar de la siguiente forma:

Ortega y Gasset (1999) sostuvo que "no es fácil exagerar la influencia que sobre el futuro del arte tiene siempre su pasado" (p. 82).

Las citas textuales que posean más de tres líneas se separarán del texto mediante sangría a cinco espacios y no se entrecomillarán. Se usará interlineado sencillo. Si se omite una parte del texto, se colocarán puntos suspensivos entre paréntesis: (...). Culminada la cita, se incluirán entre paréntesis los datos según la modalidad autor-fecha-página. Para las citas indirectas se utilizarán las mismas formas aplicadas en las citas textuales, omitiéndose la página de referencia.

Se deben evitar referencias de carácter general como Enciclopedias y Diccionarios. La lista de referencias bibliográficas se ordena alfabéticamente por el apellido del autor y se coloca al final del texto. Sólo se incluirán las referencias que sean mencionadas en el texto, según los siguientes modelos:

Libros: Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

Artículo o capítulo en libro editado: Duno-Dottberg, L. y Hylton, Ft. (2008). Huellas de lo Real: testimonio y cine de delincuencia en Venezuela y Colombia. En Luis Duno-Dottberg (Ed.), *Miradas al margen* (pp. 247-285). Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Artículos de revistas: Rodero, Jesús (1999). Los mecanismos de lo fantástico en "Sobremesa" de Julio Cortázar. *Hispanic Journal*, 20, (2), 327- 340.

Secciones de la revista

Aparición regular

ARTÍCULO: es un trabajo de carácter científico que recoge el resultado parcial o final de una investigación, donde se destaca la argumentación interpretativa, reflexiva y crítica sobre problemas teóricos o prácticos. Su extensión no deberá ser inferior a 3.000 mil palabras ni mayor de 7.000 palabras.

ENSAYO: es una interpretación o análisis, de carácter original y personal, que le permite a un investigador exponer, sin el rigor formal de un artículo, una postura teórica sobre la actualidad de temas relacionados con la cultura y las expresiones artísticas. Su extensión no deberá ser inferior a 3.000 palabras ni mayor de 4.700 palabras.

Aparición eventual

ENTREVISTAS: son documentos basados en un diálogo reflexivo con expertos nacionales e internacionales sobre una materia específica que contribuya al desarrollo de la investigación científica. Su extensión no deberá ser inferior a 1.500 palabras ni mayor de 3.000 palabras.

RESEÑAS DE PUBLICACIONES: ponen al día la actualidad bibliográfica; recogen los resultados principales de las investigaciones nacionales e internacionales en forma de libro individual o colectivo. Las reseñas han de tener carácter crítico. Deben indicar título del libro, nombre del autor, editorial, ciudad, año de publicación y número de páginas. Al final de la reseña, el autor de la misma debe indicar su nombre, la institución a la cual pertenece y el país donde está ubicado. Su extensión no deberá ser inferior a 550 palabras ni mayor a 1.500 palabras.

ESTUDIOS MORFOLÓGICOS: son documentos que analizan los resultados del proceso de investigación que acompaña la creación de un producto artístico, que involucra técnicas, materiales, aspectos estéticos o formales de la obra de arte, así como sus relaciones contextuales. Su extensión no deberá ser inferior a 550 palabras ni mayor a 1.500 palabras.

UNIVERSIDAD DEL ZULIA
FACULTAD EXPERIMENTAL DE ARTE
CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE LAS ARTES

Publishing Guidelines

situArte is a semestral, peer-reviewed, indexed nationally and internationally journal, attached to the Center for the Research of the Arts of the Experimental Faculty of Arts, and subsidized by the Council of Scientific and Humanistic Development (CONDES) of the University of Zulia. Its theme areas are the following: Art, Music, Performing Arts, Film, and all other disciplines related to art and cultural manifestations. With exception of reviews all contributions are peer-reviewed.

Address

To send contributions or contact us, please keep in touch through the E-mail: revistasituarte@gmail.com. Or to this postal address: Center for the Research of the Arts (CEIA), 1st floor of module IV of the Experimental Faculty of Sciences of the University of Zulia. Maracaibo, Venezuela.

Reviewing procedure

The articles must be unedited and not proposed simultaneously to other journals. All articles shall be reviewed by members of the Committee of National Reviewers, nationals or internationals, who have renowned careers in their respective fields of research. Their report will not be of public knowledge. The publishing of papers is subjected to the approval of, at least, three reviewers. The reviewers will consider the following aspects in their evaluation: Originality, relevance, innovation, theoretical/methodological quality, formal structure and content of the paper, grammatical competitions, style and comprehension of phrasing, results, analysis, critiques, interpretations, and also the performance of the established publishing guidelines.

Presentation of originals

The papers can be presented in Spanish, English, French, Italian and Portuguese. The recommended font is Arial 12, doubled-spaced. As to the extension of the papers, please see the sections of the magazine. The author or authors must include at the bottom of the first page his position or academic position or rank and e-mail. Three authors per article maximum are going to be accepted. The papers must be sent to the e-mail of the magazine.

Presentation of papers

Papers should adjust to the following rules: 1) Sheet of information: Title: concise, in bold font and indirect reference to the studied subject. Up to 60 characters. Subtitles are accepted. First and last name of the author, institution, city and country. Abstract: It should have a minimum of 100 and a maximum of 150 words. It should also include goals, methodology, theoretic foundation, contributions and conclusions of the article. Key words: They will be placed at the end of the abstract, in bold font, with a minimum of 3 and a maximum of 5 words; they shall be descriptive to make easier the sorting of the articles. Abstracts and Keywords must

be written in English and Spanish. 2) Structure of contents: Introduction, development selected by titles, intertitles, general conclusions or final considerations, also updated and specialized bibliographical references. Explanatory notes that contain comments, analysis and reflections must be put as foot notes. Figures, photographs, graphics and charts will all be mentioned as "Figures" and they have to be indicated within the text. The Editorial Committee reserves the right of distribution of the figures according to the possibilities and design of the journal. The figures will be presented in a separate independent file. Images included must be pertinent, be included on the text and marked with Arabic numbers according to the order of appearance and not according to the page: (fig. 1), (fig. 2), (fig. 3). It is highly recommended to put all images at the end of the article. As a general rule, it will only be allowed a maximum of 4 images. Only as an exception, it will be allowed to put up to ten images. This will be subjected to the criteria of the Editorial Committee. Text should be saved in word format and images in conventional format (preferably JPG), maintaining a resolution not under 300 dpi and quality of original for its reproduction.

Hemero- bibliographic quotations

The quotation of sources will be made resorting to the modality author-date-page, based on the APA Publication manual. If there are more than three authors, information will be put between parentheses according to this model: (Author et al., publication date, page quoted). Quotes with less than three lines of extension will integrate the text between quotation marks. Examples:

This leads us to think that "art is a reflection of life, is nature seen through a tem per..." (Ortega y Gasset, 1999, p. 66).

Quotations can be made also in the following way:

Ortega y Gasset (1999) supported that "it isn't easy to exaggerate the influence on future art has always its past". Quotes that have more than three lines will be separated from text by means of indentation of five spaces and will not be between quotation marks. Simple paragraph spacing will be used. If a part of the text is omitted, three ellipses between parenthesis will be put: (...). When the quote ends, the data in the modality of author- date and page will be put between parentheses. For indirect quotations, they will be used the same structure applied to direct quotations, omitting the page of reference.

General character references should be avoided, such as dictionaries and encyclopedias. The list of bibliographic references will be sorted alphabetically by the author's last name and will be put at the end of the text. Only references mentioned in the text will be included according to the following models:

Books: Amícola, José (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

Article or Chapter in an Edited Book: Duno-Dottberg, L. & Hylton, F. (2008). *Huellas de lo Real: testimonio y cine de delincuencia en Venezuela y Colombia*. En Luis Duno-Dottberg (Ed.), *Miradas al margen* (pp. 247-285). Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Journal articles: Rodero, Jesús (1999). Los mecanismos de lo fantástico en "Sobremesa" de Julio Cortázar. *Hispanic Journal*, 20, (2), 327- 340.

Sections of the journal

Regular appearance

Article: Is a scientific work that collects partial or final results of a research, where interpretative, reflexive, critical argumentation about theoretical or practical problems stands out. The extension should not be under 3,000 words or more than 7,000 words long.

Essay: Is an interpretation or analysis of original or personal character, that allows the author explain without the formal rigor of an article, a theoretical posture about the current situation of themes related with culture and artistic expressions. The extension should not be under 3,000 words or more than 4,700 long.

Eventual appearance

Interviews: Documents based in a reflexive dialog with national and international experts about a specific matter that contributes to the development of scientific research. The extension should not be under 1,500 words or more than 3,000 long.

Publication reviews: Up-to-date writing about current bibliography. Principal results of international and national research are put in the form of a collective or individual book. Reviews must have critical character. The following data must be indicated: Title of the book, name of the author, publishing house, city, year of publishing and number of pages. At the end of the review, the author must indicate his or her name, institution where he/she belongs, and country of institution. The extension should not be under 550 words or more than 1,500 long.

Morphological studies: They are documents that analyse the results of the process of research that accompanies the creation of an artistic product, which involves techniques, materials, aesthetical or formal aspects of the work of art, as well as its contextual relations. The extension should not be under 550 words or more than 1,500 long.

Normas de Arbitraje

Para los efectos de la evaluación de los artículos enviados al Cuerpo de Árbitros de la revista, el Comité Editorial ha considerado tomar en cuenta los siguientes criterios de evaluación:

- Importancia del tema estudiado.
- Originalidad de la discusión.
- Relevancia de la discusión.
- Adecuación del diseño y la metodología.
- Solidez de las interpretaciones y conclusiones.
- Adecuación del resumen.
- Organización del trabajo.

Los árbitros contarán con las calificaciones adecuadas y serán de reconocida trayectoria profesional en sus respectivos campos de investigación. Además, la identidad de los autores no será comunicada a los árbitros, así como tampoco la identidad de los árbitros será comunicada a los colaboradores. Cuando las colaboraciones sean evaluadas como no publicables, el colaborador podrá conocer el veredicto de dicha evaluación, mediante una carta explicativa que será avalada por el editor-jefe de la revista.

El resultado de la evaluación se enmarcará dentro de los siguientes parámetros:

- Publicable sin modificaciones.
- Publicable con ligeras modificaciones.
- Publicable con modificaciones sustanciales.
- No publicable.

Todos los árbitros seleccionados recibirán una solicitud de evaluación del artículo, una copia ciega del artículo, un formato de evaluación, en donde registrarán todos los aspectos del artículo, una copia de las normas de publicación y una copia de las normas de arbitraje de la revista. Dicha información será enviada a través del correo electrónico. Una vez concluida la evaluación, el árbitro deberá consignar –vía correo electrónico– el formato de evaluación lleno y una copia del artículo con sus respectivas observaciones. Asimismo, el árbitro recibirá una constancia de evaluación del artículo.

A continuación se presentan algunas recomendaciones a tener en cuenta al momento de evaluar las colaboraciones:

- Los artículos deben ser evaluados bajo un criterio de objetividad.
- Toda objeción, comentario o crítica debe ser formulada por escrito tratando, en la medida de lo posible, de ser constructivo.
 - Debe evitarse el uso de signos poco explicativos sobre el contenido de la crítica o comentario que tengan a bien realizar al momento de la evaluación, tales como rayas, tachaduras, interrogaciones, signos de admiración, entre otros.
 - La decisión del árbitro debe ser sustentada con los argumentos respectivos y plasmada en el formato de evaluación, destinado para tal fin.
 - Las correcciones serán plasmadas a lo largo del contenido del artículo.
 - Los árbitros deberán consignar el artículo evaluado vía correo electrónico, en un lapso no mayor de un mes, a partir de la fecha de recepción del mismo.

situArte recibe artículos y ensayos, como apariciones regulares. Las reseñas, entrevistas y estudios morfológicos son apariciones eventuales que tienen una presencia limitada.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 15. N°26 _____

Esta revista fue editada en formato digital y publicada
en noviembre de 2020, por el Fondo Editorial Serbiluz,
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve

EDITORA-JEFE
Aminor Méndez Pirela

Comité Editorial

Emperatriz Arreaza	Universidad del Zulia, Venezuela
Jesús Cendrós	Universidad Dr. Rafael Belloso Chacín, Venezuela
José Enrique Finol	Universidad del Zulia, Venezuela
Leonardo Azparren Giménez	Universidad Central de Venezuela, Venezuela
María Margarita Fermín	Universidad del Zulia, Venezuela
Mireya Ferrer	Universidad del Zulia, Venezuela
Romina de Rugeriis	Universidad del Zulia, Venezuela
Víctor Carreño	Universidad del Zulia, Venezuela
Víctor Fuenmayor	Universidad del Zulia, Venezuela

Editores Asociados

José María Paz Gago	Universidade da Coruña, España
Miguel Ángel Campos	Universidad del Zulia, Venezuela

Fundador

Javier Meneses

Web site

<http://www.produccioncientifica.luz.edu.ve/index.php/situarte/index>

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia

ARTÍCULOS

EL ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO

THE ART IN THE PUBLIC SPACE

CARMEN VELÁSQUEZ M. Y VÍCTOR GONZÁLEZ L.

UNA REVISIÓN DEL CONCEPTO DE MUERTE EN LA PINTURA BARROCA ESPAÑOLA

A REVIEW OF THE CONCEPT OF DEATH IN SPANISH BAROQUE PAINTING

ASPACIA PETROU

USOS DE LA REPETICIÓN COMO RECURSO PLÁSTICO

USES OF REPETITION AS A PLASTIC RESOURCE

LUISA SÁNCHEZ-PÉREZ, MARÍA MAR GARRIDO-ROMÁN Y MARÍA DOLORES SÁNCHEZ-PÉREZ

LAS VOCES DE CUERPOESPÍN, A TRAVÉS DEL REGISTRO FOTOGRÁFICO

THE VOICES OF CUERPOESPÍN, THROUGH THE PHOTOGRAPHIC RECORD

ALVARO ALONSO SILVA LOSSADA

REMINISCENCIA MAGRA: MERCADO LAS PULGAS DE MARACAIBO

LEAN REMINISCENCE: THE FLEAS OF MARACAIBO MARKET

ADRIANA URDANETA

SILENCIOS: NATURALEZA EN ALTO CONTRASTE

SILENCES: NATURE IN HIGH CONTRAST

ELIZABETH CHIRINOS Y MIREYA FERRER

