

Ventrílocuo:
todo lo que somos remite a la infancia

$\downarrow = 66$ (libre)

sonido de llaves

T.R.

Fl: mirando para "detener el sonido"

(mf) $\curvearrowright$ p

f $\curvearrowright$ pp

pp

ppp

Ac: en cada caso cortar para no ser "descubierta"

aire

pp

pp

pp $\curvearrowright$ (f)

Hibridaciones y propuestas intermediales en el arte actual



umática

Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen

108

2025



FECTY781/2025
Fecha de certificación: 18 de diciembre de 2025 (5ª edición)
Válido hasta: 18 de diciembre de 2027

UMÁTICA

Revista sobre creación y
análisis de la imagen

ISSN: 2659-5354

E-ISSN: 2659-8574

Dep. Legal: MA-1628-2018

Periodicidad: un número al año

EDITA: GRUPO UMÁTICA.
Universidad de Málaga

DISEÑO: GRUPO UMÁTICA

MAQUETA Y GESTIÓN OJS:
MOTU ESTUDIO

IMAGEN DE CUBIERTA:
Carolina Cerezo Dávila,
*Ventrílocuo, para acordeón y
flauta, 2022, Fragmento de la
partitura* © Carolina Cerezo
Dávila—cortesía de la autora—

Creative Commons:
Esta obra está bajo una licencia
de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial
4.0 Unported

Imprime: Gráficas Muriel
Getafe (Madrid)

Cubierta impresa en Papel
PERGRAPHICA CLASSIC
ROUGH, 300 gsm. Pergraphica e
interiores impresos en
Papel PERGRAPHICA CLASSIC
ROUGH, 120gsm. Pergraphica
es un papel no estucado de
fibra virgen con certificación
FSC®

Contacto: alo@uma.es



umática

Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen

Dirección / Editor in Chief

PhD. David López Rubiño, Universidad de Granada, España

Dirección Editorial / Associate Editors

PhD. José María Alonso Calero, Universidad de Málaga, España

PhD. Juan Carlos Robles Florido, Universidad de Málaga, España

PhD. Marcelo Leslabay Martínez, Universidad de Deusto, Bilbao, España

Editores Adjuntos / Editorial Board

PhD. Ana M^a Gómez Cremades, Universidad de Granada, España

PhD. Noemí de Haro García, Universidad Autónoma de Madrid, España

PhD. Ignacio López Moreno, Universidad de Granada, España

PhD. María Abellán Hernández, Universidad de Murcia, España

PhD. Eugenio Rivas Herencia, Universidad de Málaga, España

PhD. Silvia López Rodríguez, Universidad de Málaga, España

PhD. Juan Aguilar Jiménez, Universidad de Málaga, España

PhD. Eva Santos Sánchez Guzmán, Universidad de Murcia, España

PhD. Eloi Puig, Universitat de Barcelona, España

PhD. Oana Maria Nae, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, Romania

Comité Científico / Scientific Advisory Council

PhD. Francisco Baena Díaz, Centro José Guerrero, Granada, España

PhD. Jordi Claramonte Arrufat, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España

PhD. Juan José Cabrera Contreras, Universidad de Granada, España

PhD. Milena Jovicevic, Javna Ustanova Univerzitet Crne Gore, Cetinje, Montenegro

PhD. Edit Zeke, Universidad Húngara de Bellas Artes, Budapest, Hungría

PhD. Beltran Berrocal, Fundación Escultor Berrocal para la Artes, España

PhD. Carlos Berrocal, Fundación Escultor Berrocal para la Artes, España

PhD. Félipe Cesar Londoño López, Universidad de Caldas, Colombia

PhD. Francisco Javier Ruiz del Olmo, Universidad de Málaga, España

PhD. Isabela Mendes Sielski, Instituto Federal - IF-SC, Florianópolis, Brasil

PhD. Marko Markovic, Javna Ustanova Univerzitet Crne Gore - Podgorica, Montenegro

PhD. Gabriella Kiss, Universidad Húngara de Bellas Artes, Budapest, Hungría

PhD. Piroška É. Kiss, Universidad Húngara de Bellas Artes, Budapest, Hungría

PhD. Agnieszka Rożnowska-Jasiewicz, Faculty of Design, Academy of Fines Arts in Warsaw, Polonia

PhD. Jose Luis Crespo Fajardo, Universidad de Cuenca, Ecuador

PhD. Marisa Mancilla Abril, Universidad de Granada, España

PhD. Borja Morgado Aguirre, Universidad de Murcia, España

PhD. Salvador Haro González, Universidad de Málaga, España

PhD. Jose Quaresma, Universidade de Lisboa, Portugal

PhD. Theotima Amo Sáez, Universidad de Granada, España

PhD. Antonello Tolve, Accademia di Belle Arti di Macerata, Italia

PhD. Juan Carlos Ramos Guadix, Universidad de Granada, España

PhD. Gabriel Cabello Padial, Universidad de Granada, España

PhD. Sebastián García Garrido, Universidad de Málaga, España

PhD. Enrico Pulsoni, Accademia Di Belle Arti di Macerata, Italia

PhD. Fernando Infante del Rosal, Universidad de Sevilla, España

PhD. Italo Chiodi, Accademia di Belle Arti di Brera, Italia

PhD. Nuria Rodríguez Ortega, Universidad de Málaga, España

Tipografía: Malacitana© y Malacitana-Sans©

Tipografías (Open-Source) desarrolladas para la Universidad de Málaga con el soporte del proyecto
de investigación "MAPAS DE TRANSFERENCIAS DEL DISEÑO" (2017-2019)

Plan propio de la Universidad de Málaga

Financiación: Ayudas a la Divulgación Científica y a la Edición Científica del II Plan Propio de
Investigación, Transferencia y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga

<http://www.revistas.uma.es/index.php/umatica>

o8- LAS ARTES EN LA
INTERSECCIÓN.

*Hibridaciones y propuestas
intermediales en el arte actual*

Editoras: Marina Hervás y Rosa Benítez Andrés

PÁGINAS	sumario
07	Editorial
09	01. Las artes en la intersección. Hibridaciones y propuestas intermediales en el arte actual Marina Hervás & Rosa Benítez Andrés
33	Artículos (research zone)
35	02. Iconotextos: pensar con imágenes Gerard Vilar
47	03. Cuerpos implicados: sensibilidad expandida y experiencia estética en el arte híbrido Julia Lull-Sanz
69	04. El arte como contraverdad: Livia Daniel
91	05. Hibridación entre el arte y la moda: de la inspiración estética a la transformación digital Carlos Valverde & Rita Císnal
117	06. El libro de artista en la era digital: nuevas hibridaciones y estrategias transmediales Virginia Pérez Nieto
139	07. Versos ejecutables y comandos de colores: debates entorno a la poesía código María Garay Arriba
155	08. Funcionalidad abierta: prácticas escultóricas en el espacio urbano contemporáneo Carlos Muñecas
175	09. Conexiones entre ópera, cine, vídeo-ópera y el audiovisual en la música contemporánea Joan Gómez Alemany
197	10. «Ver la música», «una voz visible». Antoni Gonzalo Carbó
221	11. Componer entre disciplinas: un elogio de lo antidisciplinar Alberto Bernal
235	Ensayos Visuales (visual essays)
	12. Turmoil image Libe Belandía
249	Proyectos de Creación (creation zone)
251	13. En sí del no. Poesía son disturbios María Salgado
267	14. La realidad es simple Felipe Cussen
281	15. La música in(visible): Música, sinestesia, abstracción y compositoras Inmaculada Martínez Ayora & Andrea Lerma Casany
305	16. De la Teta al Icono. La <i>Tetamundi</i> como símbolo de poder y resistencia Marina Salazar Gil
331	Diálogos (conversations)
333	17. En torno a <i>Music from Somewhere</i> Haize Lizarazu & Carmen Pardo
345	18. «Pensar es un acto revolucionario»: las publicaciones de artista de Marie Orensanz Mela Dávila Freire
361	Migración y arte contemporáneo en tiempos turbulentos {next call for papers : #09-2026}

Editorial

VI



Las artes en la intersección.

Hibridaciones y propuestas intermediales en el arte actual

Editoras:

MARINA HERVÁS  0000-0002-3201-7152

Universidad de Granada, España.

ROSA BENÉITEZ ANDRÉS  0000-0002-5745-3452

Universidad de Salamanca, España.

Al menos desde las vanguardias históricas, el cruce entre lenguajes artísticos ha constituido una de las fuerzas motrices de la creación contemporánea. En las últimas décadas, y sobre todo en el contexto de la cultura digital, esta confluencia no puede ser simplemente entendida como gesto experimental o una especie de desvío hacia zonas inexploradas de disciplinas relativamente estables, sino que su práctica ha puesto en cuestión la propia operatividad de los géneros artísticos manejados hasta el momento. En este sentido, la noción de intermedia, formulada tempranamente por Dick Higgins (1966), lejos de haber perdido vigencia, adquiere hoy una renovada actualidad.

De tal modo, este número de *Umática* se articula en torno a una pregunta que atraviesa, de formas diversas, los textos que lo componen: ¿qué ocurre cuando las categorías heredadas con las que hemos pensado las diferentes disciplinas artísticas dejan de ser operativas por la tendencia a la hibridación entre lenguajes y propuestas? Lejos de entender la intersección como un cruce de lenguajes o como una mera suma de

técnicas, las contribuciones que se recogen aquí dan cuenta de estos encuentros como un espacio problemático desde el que volver a considerar las propias condiciones del hacer, del pensar y del experimentar artísticamente en el presente. Como señala Irina O. Rajewsky (2005), la intermedialidad no designa únicamente relaciones entre medios, sino también un campo teórico que obliga a revisar los modos en que se construyen el sentido, la percepción o la experiencia estética.

Tal como advierte Jacques Rancière (2009), las disciplinas artísticas articulan regímenes de visibilidad, inteligibilidad y legitimación. Por eso, las fricciones disciplinares afectan tanto a los elementos técnicos y lingüísticos de las artes como a su estatuto sociopolítico. Esto se vuelve especialmente relevante en un contexto marcado por una serie de transformaciones, más recientes, que afectan de manera directa a las prácticas artísticas, a los modos de percepción y a las formas de producción de conocimiento. En el escenario post-pandémico, la experiencia ha quedado profundamente reconfigurada

Editorial

Correspondencia/
Correspondence
marinahervas@ugr.es
beneitezr@usal.es

Financiación/Fundings
-ESCON -- Escrituras en
contacto. Redes de es-
critura intermedial en
la era de la globaliza-
ción analógica (1961-1991),
PID2024-159610NB-I00,
financiado por MICIU/
AEI/10.13039/501100011033/
FEDER, UE.

ESTRADISO – Estética y
transformación digital de
la sociedad: la relevan-
cia del laboratorio estético
para el análisis y la crítica
de la comunidad virtual y el
capitalismo de la atención,
PID2023-149638OB-I00

y sus posibilidades aún más intensamente administradas. La intensificación del uso y dependencia de dispositivos tecnológicos implica una transformación profunda de las condiciones de presencia, atención y relación (Higgins y Kahn). Y, precisamente, uno de los propósitos más significativos de las prácticas intermediales es la aproximación crítica a los modelos de percepción, así como una reflexión en torno a los efectos estéticos que produce la gestión de nuestras vivencias. Frente a una tradición estética marcada por la primacía de la mirada y la contemplación distanciada, las artes híbridas activan regímenes experienciales complejos. Autoras como Claire Bishop (2012) o N. Katherine Hayles (2012) han señalado cómo muchas prácticas contemporáneas desplazan al espectador de una posición pasiva hacia una implicación encarnada, situada y procesual. La experiencia estética deja así de concebirse como recepción de un objeto para entenderse desde lo relacional, aunque tratando de sortear los peligros que ello implica (como sucede con propuestas como las de Bourriaud). Estas cuestiones se hacen presentes en el marco de la crisis de la atención, imposible de entender únicamente como déficit individual o problema cognitivo, sino como elemento estructural de un régimen, fundamentalmente económico, basado en la saturación, la aceleración y la competencia permanente por el tiempo perceptivo (Crary). Desde esta perspectiva, la intermedialidad aparece no solo como una estrategia formal, sino como un campo de experimentación desde el que ensayar modos alternativos de atención.

Asimismo, la normalización del uso de la inteligencia artificial generativa ha introducido, además, nuevas tensiones en torno a la autoría, la creatividad y la circulación de imágenes, textos y sonidos. Lejos de presentarse como una herramienta neutral, la IA reordena los procesos de producción cultural, acentuando dinámicas extractivas y la posibilidad de una estandarización estética. Al mismo tiempo, abre la posibilidad de crear desde parámetros maquínicos aún no explorados en los usos tecnológicos tradicionalmente atribuidos a lo humano. De esta manera, cuando se habla de "cultura digital", desde el advenimiento de la IA como herramienta al alcance de cualquier usuario de internet, estamos tratando de un cambio de paradigma que está aún en una fase emergente y que reconfigura las pocas certezas que teníamos al respecto.

Por todo ello, las contribuciones que componen este número no buscan ofrecer una teoría unificada de la intermedialidad ni una taxonomía cerrada de las artes híbridas. Por el contrario, ofrecen un espacio de reflexión plural que aborda la intersección como lugar de inestabilidad productiva, y desde el que repensar las condiciones artísticas contemporáneas. Siguiendo el esquema heterodoxo que posibilita la Revista *Umática*, este número se compone de diversos acercamientos críticos organizados, nuevamente, en relación a su propia condición mediática.

En la sección "Artículos" encontramos, por un lado, investigaciones que abordan las cuestiones nucleares del monográfico a partir de diferentes aparatos teóricos; y, por otro, una serie de textos

que dan cuenta de estas problemáticas desde prácticas artísticas concretas.

Así, en el primer bloque tenemos el texto de Gerard Vilar, quien encara el problema de qué significa pensar en un contexto dominado por la imagen y hasta qué punto la filosofía y las artes necesitan expandir sus formas tradicionales de pensamiento. Para ello, parte de la crítica al logocentrismo —que ha definido históricamente la noción filosófica de pensar—, y plantea una ampliación que incorpore modos estéticos y no discursivos de pensamiento, especialmente aquellos que operan en y con imágenes. Vilar sitúa su reflexión en el marco de una crisis contemporánea del pensar, intensificada por los conflictos políticos, sociales, ecológicos y tecnológicos del presente, condición que parece que exige activar formas de pensamiento que no se reduzcan al concepto ni a la palabra, para que permitan la transformación de los imaginarios y la reconfiguración de las narrativas dominantes tradicionales. De este modo, articula la distinción entre “pensar sobre”, “pensar en” y “pensar con” imágenes, para llegar a la unidad inseparable entre imagen y concepto, una forma híbrida de producción de sentido que el autor denomina “iconotexto”, donde texto e imagen no se subordinan mutuamente, sino que se co-constituyen. Vilar analiza *El mito trágico del Angelus de Millet* de Salvador Dalí, interpretándolo como un prototipo de iconotexto. Este pintor aparece, por tanto, como un precursor de nuevas modalidades de pensamiento, que pueden rastrearse en la filosofía y creación contemporánea de otros, como en

el trabajo de W. G. Sebald, Annie Ernaux, Georges Bataille o Michel Foucault.

Por su parte, Júlia Lull propone entender las prácticas híbridas como dispositivos para reorganizar las nociones artísticas tradicionales y las expectativas asociadas a la percepción, la atención y la subjetividad. Uno de los ejes centrales del artículo es la crítica al ocularcentrismo moderno y al modelo de espectador contemplativo, heredero del juicio estético kantiano y de una concepción pasiva de la percepción. Lull-Sanz muestra cómo las imágenes —lejos de ser neutrales— operan como tecnologías de subjetivación, configurando deseos, afectos y cuerpos normativos en el marco de dispositivos biopolíticos y capitalistas. Frente a este régimen, las artes híbridas emergen como prácticas que desestabilizan la primacía de la mirada y activan modos alternativos de percepción, entendimiento y relación. Desde la “atención trastornada”, el artículo reivindica formas de atención fragmentadas, intermitentes y multisensoriales, que permiten suspender los automatismos perceptivos y abrir espacios de experiencia crítica, sin reproducir los modelos impuestos por el capitalismo libidinal. En este marco, la distracción deja de ser un síntoma o expresión de la alienación para convertirse en una posible estrategia de reapropiación sensible. Así, esta idea de percepción conduce a una reflexión más amplia sobre el rol de la corporalidad en la experiencia estética. Según la autora, las artes híbridas no buscan ofrecer experiencias claras o fácilmente consumibles, sino generar encuentros incómodos, ambiguos y

abiertos, frente a los regímenes de transparencia, legibilidad y control.

Estas reflexiones llevan a una pregunta de fondo, la cuestión de la verdad, que es precisamente lo que aborda el artículo de Livia Daniel. El rol y validez de la idea de verdad se somete a crisis en el marco de la aceleración digital, el neoliberalismo y la expansión de la inteligencia artificial, en la medida en que aquella se ha vuelto frágil, contingente y crecientemente mercantilizada. Daniel coloca, así, al arte como un espacio privilegiado de resistencia epistemológica. La autora se aleja de la noción tradicional de verdad como instancia eterna y estable para pensarla desde la idea de duración y acontecimiento, así como su emergencia desde lo relacional y contextual. En concreto, la define como "territorio de ordenación de los hechos", algo que, a su juicio, resulta especialmente pertinente para pensar las prácticas artísticas contemporáneas, entendidas como procesos en los que materiales, cuerpos e ideas se transforman mutuamente, produciendo formas de verdad situadas y no universalizables. Así, el texto examina de manera crítica el papel de la inteligencia artificial como nuevo mediador epistémico, y pone en duda su supuesta neutralidad. La IA se presenta como una tecnología que reproduce sesgos históricos y se alimenta por lógicas extractivistas y bajo objetivos neoliberales. En especial, se hace hincapié en la política del miedo asociada al discurso dominante sobre la IA, que confronta a la posibilidad de pensar la tecnología como campo en disputa. A partir de este marco, Daniel analiza prácticas artísticas que operan como estrategias de contraverdad,

desestabilizando los regímenes hegemónicos de visibilidad y credibilidad. De este modo, no se busca reflejar meramente la crisis de la verdad, sino plantear la posibilidad de que se den narrativas alternativas que, por ejemplo, hagan aparecer —y señalen precisamente la ausencia— de las minorías y colectivos infrarrepresentados.

El segundo bloque, como señalábamos, está dedicado al análisis y la reflexión sobre ejemplos concretos. El texto de Carlos Valverde y Rita Císnal, "Hibridación entre el arte y la moda: de la inspiración estética a la transformación digital", aborda de manera sistemática la relación simbiótica entre arte y moda. Resulta especialmente relevante la lectura crítica del proceso de "artificación" que se da en ese cruce, pues se muestra cómo la moda busca apropiarse del carácter aurático del arte —a través de musealización, colaboraciones y experiencias inmersivas—, al tiempo que ciertos artistas la utilizan como soporte conceptual y performativo. El análisis de casos como los de Ana Laura Aláez, Naia del Castillo o Nicola Costantino permite situar la vestimenta y el desfile como espacios de fricción intermedial, donde se cruzan escultura, performance, fotografía, instalación y prácticas curatoriales, así como elementos vinculados directa e históricamente con el mundo de la moda: la idea de *boutique*, el lujo o el estatus social. Esto convierte a estas propuestas en dispositivos críticos, que llevan a la reflexión final sobre la posibilidad de transformar, mediante la práctica artística, la predominancia del eurocentrismo en la configuración de la idea de moda y de su industria. Asimismo, el texto también tiene en cuenta el incipiente rol

de la inteligencia artificial para proyectar formas aún inimaginadas en los procesos de creación, difusión y consumo, lo que presenta un potencial creativo, pero también riesgos éticos, como la estandarización estética y la reproducción acrítica de los sesgos occidentalizantes.

Por su parte, el artículo de Virginia Pérez Nieto ofrece una relectura crítica y actualizada del libro de artista desde la perspectiva de la cultura digital. Para ello, parte de la idea de que este formato no es un objeto estable, sino una práctica intermedial en permanente transformación. Presenta así un recorrido que conecta las vanguardias históricas, el arte conceptual y las prácticas experimentales del siglo XX con las actuales formas digitales del libro de artista. A través de esta genealogía, Pérez Nieto muestra cómo la hibridación —lejos de ser una consecuencia exclusiva de lo digital— constituye el rasgo estructural del libro de artista desde sus orígenes, intensificándose hoy en día mediante la incorporación de hipertextos, interactividad, narrativas transmediales, realidad aumentada o NFTs. De este modo, poco a poco, el libro de artista ha pasado de ser entendido, fundamentalmente, como objeto a experiencia en un sentido amplio. En el texto, adquiere especial relevancia la reflexión sobre la autoría y la participación, donde la autora problematiza la noción de coautoría en el contexto digital. En lugar de asumir de forma acrítica o celebratoria la democratización del proceso creativo, el artículo propone una lectura matizada de las prácticas participativas, distinguiendo entre distintos grados de agencia del lector-usuario. Así, el libro de artista digital aparece

como un espacio de “colaboración condicionada”. Además, la autora también incide en los desafíos curatoriales, archivísticos y de conservación que plantean estas prácticas, señalando la insuficiencia de los modelos museográficos tradicionales para dar cuenta de obras procesuales, interactivas y dependientes de infraestructuras tecnológicas.

Sobre la cuestión de la escritura se centra el texto de María Garay, en concreto, sobre la poesía código, donde su autora enuncia una crítica del ideal de transparencia tecnológica. Garay muestra cómo exponer el código fuente —acto frecuentemente celebrado como gesto de desvelamiento— puede generar una ilusión de acceso directo al funcionamiento del medio, cuando, en realidad, oculta las múltiples capas de traducción que median entre lenguaje humano, lenguaje de programación y lenguaje de la máquina. El artículo reconstruye la genealogía histórica y estética de la poesía código, conectándola con corrientes como el OuLiPo y la así denominada “poesía digital prehistórica”. Este repaso permite entender la poesía código como una práctica basada en el extrañamiento del lenguaje. Y es, desde ahí, donde retoma la cuestión de la transparencia, en la medida en que señala que el potencial crítico de estas prácticas queda a menudo atrofiado por su aislamiento en circuitos artísticos o editoriales cerrados, donde el código se convierte en objeto de contemplación más que en herramienta de intervención. Frente a ello, la autora plantea la necesidad de pensar una reinserción del código poético en las arquitecturas algorítmicas de la red, imaginando formas de circulación,

performance o integración en sistemas vivos que permitan a la poesía ejecutable incidir realmente en los regímenes textuales del entorno digital. Así, la pregunta final se centra en plantear si las técnicas de extrañamiento del lenguaje podrían traducirse en formas efectivas de transformación de los sistemas digitales y de sus usos.

El artículo de Carlos Muñecas plantea una relectura crítica del arte público contemporáneo a partir del concepto de "funcionalidad abierta", con el objetivo de reflexionar sobre la relación entre arte, ciudad y ciudadanía. El punto de partida del artículo es la constatación de un desplazamiento histórico en la escultura pública, es decir, desde modelos monumentales y conmemorativos hacia prácticas que se integran en la vida cotidiana y se entrelazan con usos, recorridos y dinámicas sociales. La escultura pública hoy se constituye, entonces, como un elemento que convive y que participa activamente en la producción de relaciones urbanas. El concepto de funcionalidad abierta se define, así, por oposición a una funcionalidad cerrada o prescriptiva. Por tanto, no se trata de dotar a la obra de un uso único y claramente definido, sino de habilitar un abanico de posibilidades de apropiación. El análisis de casos como los de Llobet & Pons, Jeppe Hein, Basurama o Tercerunquinto permite mostrar que no existe un modelo único de esta funcionalidad abierta. Más bien, se trata de una estrategia situada que busca devolver a la ciudadanía un margen de agencia sobre el espacio público, siempre en relación con las condiciones específicas en las que la ciudad pueda darse y experimentarse como lugar común.

Los cruces con lo sonoro han recibido, asimismo, una atención especial en este número. Joan Gómez Alemany propone una cartografía amplia de las relaciones entre ópera, cine y audiovisual en la música contemporánea, con el objeto de reivindicar la intermedialidad como condición estructural de la creación contemporánea. Uno de los principales aportes del artículo es su lectura histórica y conceptual de la ópera como arte intermedial, capaz de funcionar como laboratorio privilegiado para analizar las transformaciones del audiovisual, en la medida en que la influencia de la ópera puede rastrearse desde el comienzo del cine hasta que ambos lenguajes comienzan a confluir. En la creación contemporánea, así, el vídeo se convierte en un elemento estructural de la dramaturgia, al mismo nivel que la música o el canto. De este modo, se llega a la noción de vídeo-ópera u "ópera deconstruktiva", conceptos que sirven para nombrar prácticas contemporáneas que integran vídeo, electrónica, performance y tecnologías digitales y que, aunque desborden el marco operístico tradicional, en realidad, muestran la complejidad para clasificar dentro de las disciplinas tradicionales estas creaciones. De este modo, las propuestas comentadas refuerzan la idea de que la música contemporánea se produce hoy en un territorio intermedio, donde lo sonoro, lo visual y lo performativo se entrelazan de manera indisociable. Por tanto, las prácticas no se dan una mera suma de medios, sino sistemas complejos de hibridación entre lenguajes artísticos.

La relación entre música y pintura también aparece, aunque de manera ampliada, en

el texto de Gonzalo Carbó. Aquí se aborda el proyecto *Moving Picture (946-3) Kyoto Version* como un caso paradigmático de encuentro interdisciplinar entre pintura, cine y música contemporánea, articulado en torno a la noción sinestésica de “ver la música”, formulada por Luciano Berio. A partir del análisis de esta instalación inmersiva —realizada en 2019 en el templo Kiyomizu-dera de Kioto— el texto examina cómo imagen y sonido se entrelazan para producir una experiencia estética que desborda las fronteras disciplinarias tradicionales, situándose en un espacio intermedio entre lo visible y lo audible. El punto de partida del estudio es la pintura *Abstraktes Bild (CR 946-3)* (2016) de Gerhard Richter, sometida a un proceso de división, reflexión y repetición que Corinna Belz traduce cinematográficamente en una película de gran formato. Este material visual tiene a su vez su despliegue en la composición musical homónima de Rebecca Saunders, para trompeta solista y sonidos manipulados acústicamente, configurando un dispositivo en el que imagen en movimiento y sonido se co-determinan. El artículo analiza este proceso como una traducción intermedial, en la que los principios estructurales de la pintura encuentran equivalencias temporales y tímbricas en la música. En particular, el autor se centra en la idea de “color sonoro” a partir del rojo, una tonalidad fundamental para Richter y Saunders, en el ámbito de lo plástico; y, en lo musical, la importancia del silencio, que aparece también en ambos, donde las propuestas artísticas propician una experiencia liminar entre presencia y desaparición.

Por último, Alberto Bernal reflexiona, tal y como anticipa programáticamente el título de su contribución, sobre “Componer entre disciplinas: un elogio de lo antidisciplinar”. Su texto está directamente relacionado con los artículos anteriores, en la medida en que plantea una reflexión crítica sobre los límites históricos, institucionales y estéticos de la idea de disciplinas artísticas, tomando como punto de partida el ámbito de la música contemporánea académica. Para ello, combina texto, esquemas conceptuales e imágenes, con el objetivo de mostrar cómo muchas obras contemporáneas generan confusión cuando intentan ser ubicadas en marcos disciplinares tradicionales, revelando el carácter construido y normativo de dichas categorías. De este modo, plantea la disciplina como un mecanismo que transforma lo confuso en orden, establece jerarquías de saber y produce modelos de excelencia, pedagogía y maestría. Frente a esta lógica, el ensayo busca atender a aquellas prácticas que trabajan deliberadamente desde la desubicación, la ambigüedad y el desencaje, es decir, aquellas que se presentan como abiertamente antidisciplinarias, “un hacer que no anteponga un unitario “qué es” al “que es””. Esto representa una de las fuerzas motrices que han motivado este monográfico: la pregunta por lo que aún no sabemos sobre lo que pueden las artes.

En la siguiente sección, se presenta el ensayo visual de Libe Belandi, que propone una exploración de la experiencia del *scroll* en plataformas de vídeo vertical, abordando cómo el régimen de consumo continuo de imágenes afecta a nuestra percepción del tiempo, la

atención y, especialmente, la construcción de la memoria. El proyecto, también en línea de algunos de los abordajes presentados en la sección Artículos, se organiza como una compilación inmersiva de imágenes que no busca representar o replicar en el formato del artículo el funcionamiento de las redes sociales, sino situar al espectador-lector en una experiencia de saturación, bucle y superposición constante. El ensayo se estructura a partir de una narrativa no lineal, en la que imágenes apropiadas de TikTok, Instagram Reels y YouTube Shorts se superponen mediante collages digitales, muchas veces ilegibles o difícilmente descifrables. Esta acumulación produce lo que la autora denomina “imagen turbulenta”: una imagen en movimiento permanente, que nunca se fija del todo y que deja únicamente restos en la memoria. El texto que acompaña a las imágenes está escrito con un lenguaje que busca, en cierto modo, provocar al espectador-lector y hacerle reflexionar sobre lo que ve.

El número se cierra con dos secciones más, que de nuevo dialogan entre sí y con las precedentes. Por un lado, en Proyectos de creación, encontramos cuatro trabajos. En “En sí del no. Poesía son disturbios”, de María Salgado, se presenta un proyecto de escritura expandida que explora la relación entre poesía, insurrección y negatividad. Para ello, recorre distintas formas de la negación desde la Comuna de París hasta las revueltas urbanas del siglo XXI, atravesadas por el punk, el feminismo, la poesía experimental y las culturas de resistencia. A partir de materiales propios y ajenos, la escritura opera por superposición, repetición, desvío y montaje, con

el objeto de mostrar la potencia del no, más allá de su uso como signo de negación o rechazo y, por tanto, como apertura de posibilidad. En el no, que conjura la poesía, se fabula una invención de un presente, incluso —o precisamente— en contextos de precariedad, desorientación y agotamiento del deseo político. De este modo, la escritura se propone como práctica de sobreescritura y borrado, comparable al fuego o al disturbio, que transforma aquello que toca. Por su parte, Felipe Cussen presenta igualmente un ejercicio concreto de insurrección discursiva a raíz de diferentes experiencias textuales asociadas al Estallido social chileno del año 2019. De la ingente cantidad de expresiones que derivaron de aquel acontecimiento, el poeta revisa tanto aquellas que supusieron una toma crítica de la palabra por parte del cuerpo social, como también el cúmulo de delirios exegéticos y contestaciones que la acompañaron. Así, este proyecto nos ubica en las principales respuestas escritas que por medio de grafitis, pasquines o ediciones se posicionaron políticamente aquellos días y que muchos colectivos trataron de registrar, preservar y archivar. Su autor pone en perspectiva aquel impulso no solo gracias a su contextualización dentro de las diferentes publicaciones —académicas, literarias, etc.— que intentaron de condensar aquellas fuerzas textuales, sino especialmente con su propia y perpleja respuesta. De esta forma, el ensayo que publicamos aquí nos conduce hasta *La realidad es simple*, el ejercicio de escritura apropiacionista con que el mismo Cussen replicó a aquella masa de discursos. Rastreando tanto el deseo ciudadano de formar parte de la

opinión pública como las lógicas que gobernaron sus formas de expresión, esta pieza se apropia del reverso textual menos emancipador de aquellos días, al recurrir a los comentarios publicados en el foro Emol.com (sitio online de *El Mercurio*). A partir de ahí, la recolección de algunas de las muestras más extremas de los discursos de odio —en medios digitales— que acompañaron al empleo subversivo de la lengua en la calle, se presentan en toda su crudeza para enfrentarnos al hecho de que la toma constructiva de la palabra puede venir acompañada de una reacción extremadamente destructiva. Pero, sobre todo, cuáles son las formas, espacios y dispositivos en los que ambas se presentan.

“La música in(visible): música, sinestesia, abstracción y compositoras”, de Inmaculada Martínez Ayora y Andrea Lerma Casany trata, tal y como anticipa el título, los temas centrales de la sinestesia, la abstracción y la traducción intermedial, con un énfasis específico en la visibilización —a públicos no especializados— de compositoras que no han sido incorporadas al relato historiográfico y, por tanto, figuran más allá del canon. Uno de los principales aportes del artículo reside en la sólida revisión histórica de las relaciones entre música y color, que va desde la traditística clásica y barroca hasta las vanguardias del siglo XX. Esto constituye el sustrato teórico que traza la relación entre sonido e imagen, entendida como una práctica histórica de hibridación y no solo como una búsqueda de la modernidad. El objetivo de la investigación es la materialización en una exposición que tuvo lugar en el Museu de la Rajoleria de Paiporta (Valencia)

—la continuidad del proyecto ha sido puesto en entredicho por la tragedia de la DANA de octubre de 2024—, donde una serie de pinturas abstractas dialogan directamente con obras musicales compuestas por mujeres entre los siglos XVI y XX, activando así una experiencia perceptiva que combina escucha, mirada y mediación digital. El núcleo del proyecto consiste en la traslación de parámetros musicales de distintas piezas de compositoras a un lenguaje visual abstracto. Cada obra elegida es reinterpretada pictóricamente mediante paletas cromáticas, gestos, texturas y composiciones, que buscan traducir visualmente la temporalidad, la tensión, el carácter expresivo y la retórica del discurso sonoro. La pintura no aspira a ser una ilustración de algo así como el contenido musical, sino articularse como espacio de transformación sensorial. La exposición propone, así, un desplazamiento de la escucha del espacio tradicional del concierto hacia el ámbito museístico y visual, pues los cuadros iban acompañados de audioguías digitales accesibles mediante códigos QR, que complementaban y acompañaban la experiencia de las personas que visitaban la exposición. Se trata, por tanto, de un ejemplo de práctica de cruce de lenguajes para la transferencia de conocimiento.

La sección se cierra con la presentación, por parte de Marina Salazar, de la pieza *La Tetamundi*. La obra nace en 2017 en el contexto académico como una pregunta crítica que resulta de la unión entre el globo terráqueo y el pecho femenino, lo que convierte el cuerpo en infraestructura simbólica del mundo, con el objetivo de desplazar los imaginarios patriarcales y de

poner en el centro valores de cuidado, autonomía y agencia. Para ello, la genealogía visual e iconográfica de la pieza atiende tanto a la mitología clásica, iconografía religiosa, arte pop y estética kitsch, y deriva en su viralización a partir de la aparición en la presentación de "Ay mamá", de Rigoberta Bandini, en el Benidorm Fest de 2022. A partir de ese momento, la *Tetamundi* se emancipa de su contexto original y entra en un régimen de circulación expandida: memes, tatuajes, performances, merchandising, fallas, reinterpretaciones digitales y apropiaciones diversas, que la transforman en un signo vivo y mutable. Lejos de entender esta deriva como una pérdida de control o una banalización del sentido, el proyecto asume la intermedialidad y circulación como parte constitutiva de la obra. De hecho, se propone pensar la *Tetamundi* más bien desde la noción de autoría expandida, capaz de intervenir en debates sobre cuerpo, censura, feminismo y poder, desde la accesibilidad, la circulación y la reapropiación colectiva.

Por otro lado, en la sección "Diálogos" se recogen dos textos más, donde sus autoras nos invitan a reconsiderar algunas de las dinámicas clave para pensar las artes en la intersección. El de Mela Dávila Freire nos acerca a las publicaciones de artista de Marie Orensanz, autora esencial a la hora de comprender las confluencias disciplinares (pintura, escultura y práctica textual), así como el propio concepto de "libro de artista". Se centra, para ello, en los carteles, manifiestos, postales y libros que "soportaron" la actividad de la argentina, con el propósito de mostrar la edición experimental como un espacio de

configuración de pensamiento, acción política y circulación pública. Su predisposición a trabajar con sistemas lingüísticos verbales (y no solo visuales, por ejemplo), así como la apuesta por la convivencia de códigos representativos y comunicativos le permitió abordar desde una perspectiva amplia, y orgánica, las semiosis implicadas en su propio contexto histórico. La obra de Orensanz parte de la confrontación directa con la censura, la represión política y las estructuras patriarcales en la Argentina de finales de los años sesenta, hecho que marca profundamente su trabajo. En este sentido, el texto de Dávila incide en cómo los medios impresos pueden operar en el espacio social más allá de la galería o el museo y, también, el modo en que estos contribuyeron a la expansión de la práctica de esta artista. Pero, sobre todo, nos ayuda a calibrar la importancia de las múltiples capas de sentidos —desde los más literales o los simbólicos— que llegan a comparecer en las prácticas intermedia. Haize Lizarazu y Carmen Pardo dialogan sobre *Music from somewhere*, de Fran MM Cabeza de Vaca (2017-2019), lo que sirve como punta de partida para una reflexión compartida sobre gesto, memoria, cuerpo y tecnología, y creación en general, pues la obra se sitúa en el cruce entre hibridación, intermedialidad y performatividad musical. La conversación parte de la experiencia escénica de Haize Lizarazu en tanto intérprete, en una obra que elimina el piano como objeto físico, desplazando la atención hacia el pre-gesto, donde el cuerpo de la pianista se convierte en archivo de memoria musical y en agente transductor. Lo sonoro, así, se despliega tanto en lo audible como

en lo recordado, lo imaginado y lo anticipado. La conversación discute hasta qué punto *Music from Somewhere* puede entenderse como una obra híbrida no sólo por la combinación de medios (cuerpo, luz, electrónica), sino por la transformación cognitiva y estética que emerge de su interacción. La noción de intermedialidad se desplaza así hacia una experiencia de inmediatez, donde el cuerpo de la intérprete y el del público habitan un espacio “entre” medios, recuerdos y expectativas sobre lo que debe ser o se entiende bajo la categoría de “piano”, “pianista” y “sonido”, entre otros. De este modo, es central también la importancia para esta cuestión la reflexión sobre el gesto suspendido en el aire al contacto con la mesa como superficie sustitutiva del teclado, pues pone en juego la tensión que la experiencia de la pieza genera con respecto a la presencia y la ausencia, así como lo visible y lo sonoro.

Los artículos, ensayos, proyectos y diálogos aquí reunidos, como hemos tratado de mostrar, no ofrecen respuestas definitivas, sino herramientas conceptuales, experiencias particulares y preguntas abiertas. Quizá sea precisamente en esa inestabilidad —en ese “entre” lenguajes, disciplinas y modos de hacer— donde se juegue hoy una de las posibilidades más fértiles del pensamiento y la creación contemporáneas. La portada del número, un fragmento de una pieza de

Carolina Cerezo Dávila¹, sirve como expresión concreta de estas cuestiones. Cerezo Dávila trabaja habitualmente en el cruce entre la música y la dramaturgia. Sus partituras no funcionan únicamente como objetos musicales, sino como dispositivos intermediales. La música ya no es —si es que alguna vez lo fue— un lenguaje autosuficiente, sino que se deja contaminar deliberadamente con otros sistemas de significación: el texto, la acción, la teatralidad e, incluso, la dimensión visual de la página. Así, la notación deja de ser un medio que aspira a ser transparente para la producción sonora y se convierte en espacio de fricción entre lenguajes, muy especialmente aquí en su diálogo con la dramaturgia. También el intérprete se transforma: ya no se entiende únicamente como ejecutante de alturas y duraciones o como una suerte de traductor de la idea de quien compone, sino actor de una situación, que en ocasiones co-escribe la pieza con su propio hacer. En definitiva, esta partitura ejerce la propuesta de que la música renuncie a su primacía jerárquica y se convierta en el cruce de varios vectores productivos. Esta portada, así, es expresión del deseo de sabotaje de la simpatía conceptual entre la idea de disciplina como “observancia de leyes” y la que se esconde en su etimología, que se hermana con “pupilo” y, por tanto, pone en el centro el ejercicio de “aprender”. Es

1 Fragmento de la partitura *Ventrilocuo*, para acordeón y flauta, un encargo original del dúo Xistra, que posteriormente ha formado parte del espectáculo “La vida instrucciones de uso”, de Cuarto de tono. La partitura reflexiona sobre la idea del títere en relación con los propios recuerdos y costumbres aprendidas, así como la proyección de la voz como signo de la propia libertad, explorando la imagen escénica tan poderosa del/la flautista controlando los “hilos” del/la acordeonista. [Nota de la compositora]. Expresamos desde aquí nuestro agradecimiento a la autora por su generosidad en la cesión de la partitura.

Umática. 2025;8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22999>

decir, en este gesto se condensa también una posición, que de algún modo recorre todo el número: defender una disciplina que no se clausure en sus normas, sino que siempre está bajo sospecha, se deja afectar por otros lenguajes y asume la continua revisión crítica de sus fundamentos como condición de posibilidad de su propia continuidad.

Bibliografía

Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.

Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción: Atención, espectáculo y cultura moderna* (Y. Hernández Velázquez, Trad.). Akal.

Hayles, N. K. (2012). *How we think: Digital media and contemporary technogenesis*. University of Chicago Press.

Higgins, D. (1966/1984). Intermedia. En D. Higgins, *Horizons: The poetics and theory of the intermedia*. Southern Illinois University Press. (Trabajo original publicado en 1966 en Something Else Newsletter, 1(1)).

Higgins, H., & Kahn, D. (2012). *Mainframe experimentalism: Early computing and the foundations of the digital arts*. University of California Press.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política* (C. Rendueles, Trad.). LOM Ediciones.

The arts at the intersection.

Hybridisations and intermedial proposals in contemporary art

Editors:

MARINA HERVÁS  0000-0002-3201-7152

Universidad de Granada, España.

ROSA BENÉITEZ ANDRÉS  0000-0002-5745-3452

Universidad de Salamanca, España.

At least since the historical avant-gardes, the crossing of artistic languages has been one of the driving forces of contemporary creation. In recent decades, and especially within the context of digital culture, this confluence can no longer be understood simply as an experimental gesture or as a kind of deviation toward unexplored zones of relatively stable disciplines; rather, its practice has called into question the very operability of the artistic genres that have been used until now. In this sense, the notion of *intermedia*, formulated early on by Dick Higgins (1966), far from having lost its relevance, acquires renewed currency today.

Accordingly, this issue of *Umática* is articulated around a question that runs, in different ways, through the texts that compose it: what happens when the inherited categories through which we have thought the different artistic disciplines cease to be operative due to the tendency toward hybridization among languages and

proposals? Far from understanding intersection as a mere crossing of languages or a simple sum of techniques, the contributions gathered here address these encounters as a problemat-

ic space from which to reconsider the very conditions of making, thinking, and experiencing art in the present. As Irina O. Rajewsky (2005) points out, intermediality designates not only relations between media, but also a theoretical field that forces us to revise the ways in which meaning, perception, and aesthetic experience are constructed.

As Jacques Rancière (2009) warns, artistic disciplines articulate regimes of visibility, intelligibility, and legitimation. Therefore, disciplinary frictions affect both the technical and linguistic elements of the arts and their sociopolitical status. This turns especially relevant in a context marked by a series of more recent transformations that directly affect artistic practices, modes of perception, and forms of knowledge production. In the post-pandemic scenario, experience has been profoundly reconfigured, and its possibilities even more intensely administered. The intensification of the use of and dependence on

technological devices implies a deep transformation of the conditions of presence, attention, and relation (Higgins and Kahn). One of the most significant purposes of intermedial practices is precisely a critical approach to models of perception, as well as a reflection on the aesthetic effects produced by the management of our lived experiences. Against an aesthetic tradition marked by the primacy of vision and distanced contemplation, hybrid arts activate complex experiential regimes. Authors such as Claire Bishop (2012) and N. Katherine Hayles (2012) have pointed out how many contemporary practices displace the spectator from a passive position toward an embodied, situated, and processual involvement. Aesthetic experience thus ceases to be conceived as the reception of an object and is instead understood relationally, while attempting to avoid the dangers this entails (as in proposals such as those of Bourriaud). These issues emerge within the framework of the crisis of attention, which cannot be understood solely as an individual deficit or cognitive problem, but as a structural element of a regime –fundamentally economic– based on saturation, acceleration, and permanent competition for perceptual time (Crary). From this perspective, intermediality appears not only as a formal strategy, but as a field of experimentation from which to test alternative modes of attention.

Likewise, the normalization of generative artificial intelligence has introduced new tensions around authorship, creativity, and the circulation of images, texts, and sounds. Far from presenting itself as a neutral tool, AI reorders processes of

cultural production, accentuating extractive dynamics and the possibility of aesthetic standardization. At the same time, it opens up the possibility of creating from machinic parameters not yet explored in technological uses traditionally attributed to the human. In this way, when we speak of “digital culture,” since the advent of AI as a tool available to any internet user, we are dealing with a paradigm shift that is still in an emergent phase and that reconfigures the few certainties we had in this regard.

For these reasons, the contributions that make up this issue do not aim to provide a unified theory of intermediality or a closed taxonomy of hybrid arts. Instead, they offer a plural space for reflection that approaches intersection as a site of productive instability, from which to rethink the conditions of contemporary artistic practice. Following the heterodox framework enabled by *Umática*, this issue brings together diverse critical approaches, again organized in relation to their own medial condition.

In the section “Articles,” we find, on the one hand, research that addresses the core questions of the dossier from different theoretical frameworks and, on the other, a series of texts that engage with these issues through specific artistic practices.

The first part of the issue includes a text by Gerard Vilar, who addresses the problem of what it means to think in a context dominated by images and to what extent philosophy and the arts need to expand their traditional modes of thought. He begins with a critique of logocentrism –which has historically defined

the philosophical notion of thinking— and proposes an expansion that incorporates aesthetic and non-discursive modes of thought, especially those that operate in and with images. Vilar situates his reflection within a contemporary crisis of thinking, intensified by current political, social, ecological, and technological conflicts, a condition that seems to demand forms of thought that cannot be reduced to concept or word, in order to enable the transformation of imaginaries and the reconfiguration of dominant narratives. He articulates a distinction between “thinking about,” “thinking in,” and “thinking with” images, arriving at an inseparable unity between image and concept—a hybrid form of meaning production that he terms “iconotext,” in which text and image do not subordinate one another but are co-constitutive. Vilar analyzes *El mito trágico del Angelus de Millet* by Salvador Dalí as a prototype of the iconotext. Dalí thus appears as a precursor of new modalities of thought, which can also be traced in contemporary philosophy and artistic practice in figures such as W. G. Sebald, Annie Ernaux, Georges Bataille, or Michel Foucault.

Júlia Lull proposes understanding hybrid practices as dispositifs for reorganizing traditional artistic notions and the expectations associated with perception, attention, and subjectivity. One of the central axes of the article is a critique of modern ocularcentrism and the model of the contemplative spectator, inherited from Kantian aesthetic judgment and a passive conception of perception. Lull-Sanz shows how images—far from being neutral—operate as technologies of subjectivation, configuring desires, affects, and

normative bodies within biopolitical and capitalist dispositifs. Against this regime, hybrid arts emerge as practices that destabilize the primacy of vision and activate alternative modes of perception, understanding, and relation. Drawing on the notion of “disturbed attention,” the article argues for fragmented, intermittent, and multisensory forms of attention that allow perceptual automatisms to be suspended and spaces for critical experience to be opened, without reproducing the models imposed by libidinal capitalism. Within this framework, distraction ceases to be a symptom or expression of alienation and becomes a possible strategy of sensible reappropriation. This conception of perception leads to a broader reflection on the role of corporeality in aesthetic experience. According to the author, hybrid arts do not seek to offer clear or easily consumable experiences, but rather to generate uncomfortable, ambiguous, and open encounters, in contrast to regimes of transparency, legibility, and control.

These reflections lead to a deeper question: that of truth, which is addressed in Livia Daniel’s article. The role and validity of the idea of truth are thrown into crisis in the context of digital acceleration, neoliberalism, and the expansion of artificial intelligence, insofar as truth has become fragile, contingent, and increasingly commodified. Daniel positions art as a privileged space of epistemological resistance. She departs from the traditional notion of truth as an eternal and stable instance and instead conceives it in terms of duration and event, as well as its emergence through relational and contextual

processes. More specifically, she defines it as a “territory for the ordering of facts,” a formulation she considers particularly pertinent for thinking about contemporary artistic practices, understood as processes in which materials, bodies, and ideas mutually transform one another, producing situated and non-universalizable forms of truth. The text critically examines the role of artificial intelligence as a new epistemic mediator and questions its supposed neutrality. AI is presented as a technology that reproduces historical biases and is driven by extractivist logics and neoliberal objectives. Particular emphasis is placed on the politics of fear associated with dominant discourses on AI, which foreclose the possibility of thinking technology as a contested field. From this perspective, Daniel analyzes artistic practices that operate as strategies of counter-truth, destabilizing hegemonic regimes of visibility and credibility. Rather than merely reflecting the crisis of truth, the text proposes the possibility of alternative narratives that, for instance, make visible—and explicitly signal the absence of—minorities and underrepresented collectives.

The second section, as noted above, is devoted to the analysis and reflection on concrete examples. The text by Carlos Valverde and Rita Cisnal systematically addresses the symbiotic relationship between art and fashion. Particularly relevant is their critical reading of the process of “artification” that emerges at this intersection, showing how fashion seeks to appropriate the auratic character of art—through musealization, collaborations, and immersive experiences

—while certain artists use fashion as a conceptual and performative support. The analysis of cases such as Ana Laura Aláez, Naia del Castillo, and Nicola Costantino situates clothing and the fashion show as sites of intermedial friction, where sculpture, performance, photography, installation, and curatorial practices intersect with elements historically and directly associated with the fashion world, such as the boutique, luxury, and social status. These proposals thus become critical dispositifs that lead to a concluding reflection on the possibility of transforming, through artistic practice, the predominance of Eurocentrism in the configuration of the idea of fashion and its industry. The text also considers the emerging role of artificial intelligence in projecting still-unimaginable forms in processes of creation, dissemination, and consumption, highlighting both its creative potential and its ethical risks, such as aesthetic standardization and the uncritical reproduction of Westernizing biases.

Virginia Pérez Nieto’s contribution offers a critical and updated rereading of the artist’s book from the perspective of digital culture. She starts from the premise that this format is not a stable object but an intermedial practice in continuous transformation. She traces a trajectory that connects the historical avant-gardes, conceptual art, and experimental practices of the twentieth century with contemporary digital forms of the artist’s book. Through this genealogy, Pérez Nieto shows how hybridization—far from being an exclusively digital consequence—has been a structural feature of the artist’s book since its origins, now intensified through the incorporation

of hypertext, interactivity, transmedia narratives, augmented reality, and NFTs. Gradually, the artist's book has shifted from being understood primarily as an object to being conceived as an experience in a broad sense. Particularly significant is the reflection on authorship and participation, where the author problematizes the notion of co-authorship in the digital context. Rather than uncritically celebrating the democratization of the creative process, the article offers a nuanced reading of participatory practices, distinguishing between different degrees of reader–user agency. The digital artist's book thus appears as a space of "conditioned collaboration." The author also addresses the curatorial, archival, and conservation challenges posed by these practices, pointing to the inadequacy of traditional museographic models for accounting for processual, interactive works dependent on technological infrastructures.

The question of writing is addressed in María Garay's text, which focuses on code poetry and articulates a critique of the ideal of technological transparency. Garay shows how exposing source code—often celebrated as a gesture of revelation—can produce an illusion of direct access to the workings of the medium, while in fact obscuring the multiple layers of translation that mediate between human language, programming language, and machine language. The article reconstructs the historical and aesthetic genealogy of code poetry, connecting it to movements such as Oulipo and what has been termed "prehistoric digital poetry." This overview frames code poetry as a practice grounded in the defamiliarization

of language. From this perspective, Garay returns to the question of transparency, arguing that the critical potential of these practices is often weakened by their confinement within closed artistic or editorial circuits, where code becomes an object of contemplation rather than a tool for intervention. Against this, she argues for the need to reintegrate poetic code into the algorithmic architectures of the network, imagining forms of circulation, performance, or integration into living systems that would allow executable poetry to intervene meaningfully in the textual regimes of the digital environment. The concluding question, then, concerns whether techniques of linguistic defamiliarization might be translated into effective forms of transformation of digital systems and their uses.

Carlos Muñecas's article offers a critical re-reading of contemporary public art through the concept of "open functionality," with the aim of reflecting on the relationship between art, the city, and citizenship. The point of departure is the identification of a historical shift in public sculpture, from monumental and commemorative models toward practices that are integrated into everyday life and intertwined with uses, trajectories, and social dynamics. Public sculpture today thus emerges as an element that coexists with and actively participates in the production of urban relations. The concept of open functionality is defined in opposition to closed or prescriptive functionality. Rather than assigning a single, clearly defined use to the work, it seeks to enable a range of possibilities for appropriation. The analysis of cases such as Llobet & Pons, Jeppe

Hein, Basurama, and Tercerunquinto shows that there is no single model of open functionality. Instead, it is a situated strategy that aims to return to citizens a margin of agency over public space, always in relation to the specific conditions under which the city can be constituted and experienced as a shared place.

Intersections with the sonic have also received particular attention in this issue. Joan Gómez Alemany offers an expansive cartography of the relationships between opera, cinema, and the audiovisual in contemporary music, with the aim of reclaiming intermediality as a structural condition of contemporary creation. One of the article's main contributions is its historical and conceptual reading of opera as an intermedial art form, capable of functioning as a privileged laboratory for analyzing transformations in the audiovisual, insofar as the influence of opera can be traced from the beginnings of cinema until the point at which both languages begin to converge. In contemporary creation, video thus becomes a structural element of dramaturgy, on a par with music and singing. This leads to the notion of video opera or "deconstructive opera," concepts used to name contemporary practices that integrate video, electronics, performance, and digital technologies and that, while exceeding the traditional operatic framework, reveal the difficulty of classifying these creations within established disciplinary boundaries. The proposals discussed reinforce the idea that contemporary music is now produced in an intermediate territory, where the sonic, the visual, and the performative are inextricably intertwined. These

practices are therefore not merely additive combinations of media, but complex systems of hybridization among artistic languages.

The relationship between music and painting also appears, though in an expanded sense, in Gonzalo Carbó's text. Here, the project *Moving Picture (946-3) Kyoto Version* is examined as a paradigmatic case of interdisciplinary encounter between painting, cinema, and contemporary music, articulated around the synesthetic notion of "seeing the music," formulated by Luciano Berio. Through an analysis of this immersive installation—realized in 2019 at the Kiyomizu-dera Temple in Kyoto—the text explores how image and sound intertwine to produce an aesthetic experience that exceeds traditional disciplinary boundaries, positioning itself in an intermediate space between the visible and the audible. The study takes as its starting point Gerhard Richter's painting *Abstraktes Bild (CR 946-3)* (2016), subjected to processes of division, reflection, and repetition that Corinna Belz translates cinematically into a large-format film. This visual material is, in turn, deployed in Rebecca Saunders's homonymous musical composition for solo trumpet and acoustically manipulated sounds, configuring an apparatus in which moving image and sound co-determine one another. The article analyzes this process as an intermedial translation, in which the structural principles of painting find temporal and timbral equivalents in music. In particular, the author focuses on the notion of "sonic color" through red—a fundamental tonal value for both Richter and Saunders in the visual domain—and, in the musical domain,

on the importance of silence, which appears in both practices and fosters a liminal experience between presence and disappearance.

Finally, Alberto Bernal reflects on "Composing Between Disciplines": His text is directly connected to the previous articles, insofar as it offers a critical reflection on the historical, institutional, and aesthetic limits of the idea of artistic disciplines, taking contemporary academic music as its point of departure. To this end, he combines text, conceptual diagrams, and images in order to show how many contemporary works generate confusion when they are situated within traditional disciplinary frameworks, revealing the constructed and normative character of such categories. He thus frames discipline as a mechanism that transforms confusion into order, establishes hierarchies of knowledge, and produces models of excellence, pedagogy, and mastery. Against this logic, the essay attends to practices that deliberately operate through dislocation, ambiguity, and misalignment—practices that present themselves as openly anti-disciplinary, "a mode of making that does not privilege a unitary 'what is' over a 'that is.'" This gesture encapsulates one of the driving forces behind this monographic issue: the question of what we still do not know what the arts can do.

In the following part, Libe Belandí's visual essay is presented, which explores the experience of scrolling on vertical video platforms and examines how regimes of continuous image consumption affect our perception of time, attention, and, in particular, the construction of memory. The project, in dialogue with some of

the approaches presented in the "Articles" section, is organized as an immersive compilation of images that does not seek to represent or replicate the functioning of social media within the article format, but rather to situate the viewer—reader in an experience of saturation, looping, and constant overlap.

The essay is structured through a non-linear narrative in which appropriated images from TikTok, Instagram Reels, and YouTube Shorts are layered through digital collages, often illegible or difficult to decipher. This accumulation produces what the author terms a "turbulent image": an image in perpetual motion that never fully stabilizes and leaves only residual traces in memory. The accompanying text is written in a language that, in a sense, seeks to provoke the viewer—reader and prompt reflection on what is being seen.

The issue closes with two further sections, which once again speak to one another and to what precedes them. In "Projects of Creation," four works are presented. In *En sí del no. Poesía son disturbios*, by María Salgado, we encounter a project of expanded writing that explores the relationship between poetry, insurrection, and negativity. To do so, it moves through different forms of negation, from the Paris Commune to twenty-first-century urban uprisings, traversed by punk, feminism, experimental poetry, and cultures of resistance. Drawing on both personal and borrowed materials, the writing proceeds through layering, repetition, diversion, and montage, in order to foreground the force of "no" beyond its function as a sign of refusal—namely, as an opening of possibility. In the "no" that poetry

conjuges, the invention of a present is fabulated even—or especially—under conditions of precarity, disorientation, and the exhaustion of political desire. Writing is thus proposed as a practice of overwriting and erasure, comparable to fire or riot, transforming whatever it touches.

Felipe Cussen likewise presents a concrete exercise in discursive insurrection, prompted by a range of textual experiences associated with the Chilean social uprising of 2019. From the vast quantity of expressions that emerged from that event, the poet revisits both those that amounted to a critical taking of the word by the social body and the accumulation of exegetical deliriums and rejoinders that accompanied them. The project situates us in the main written responses—through graffiti, pamphlets, and publications—that took political positions during those days, and that many collectives sought to record, preserve, and archive. Cussen casts that impulse in perspective not only by contextualizing it within various publications—academic, literary, and others—that attempted to condense those textual forces, but above all through his own perplexed response. The essay published here leads to *La realidad es simple*, an appropriation-based writing exercise through which Cussen replied to that mass of discourse. Tracking both the civic desire to participate in public opinion and the logics that shaped its forms of expression, the piece appropriates the less emancipatory textual underside of those days by drawing on comments posted on the Emol.com forum (El Mercurio's online platform). From there, a selection of some of the most extreme examples of hate speech in

digital media—running alongside the subversive use of language in the streets—is presented in all its rawness, confronting us with the fact that constructive appropriations of language can be accompanied by an intensely destructive reaction. More pointedly, it asks what forms, spaces, and apparatuses allow both to appear.

La música in{visible}: música, sinestesia, abstracción y compositoras, by Inmaculada Martínez Ayora and Andrea Lerma Casany, addresses—as its title anticipates—the central issues of synesthesia, abstraction, and intermedial translation, with a particular emphasis on making women composers visible to non-specialist audiences—composers who have not been incorporated into historiographic narratives and thus remain beyond the canon. One of the article's main contributions lies in its rigorous historical review of relationships between music and color, from classical and Baroque treatises to twentieth-century avant-gardes. This provides the theoretical substrate for tracing the relationship between sound and image as a historical practice of hybridization, rather than merely a modernist pursuit. The research takes material form in an exhibition held at the Museu de la Rajoleria in Paiporta (Valencia)—whose continuation has been called into question by the October 2024 tragedy in Valencia caused by a cut-off low (DANA)—in which a series of abstract paintings entered into direct dialogue with musical works composed by women between the sixteenth and twentieth centuries, activating a perceptual experience that combines listening, looking, and digital mediation. The core of the project lies in

translating musical parameters from selected works into an abstract visual language. Each chosen piece is pictorially reinterpreted through chromatic palettes, gestures, textures, and compositions that seek to render visually the temporality, tension, expressive character, and rhetorical force of the sonic discourse. Painting does not aspire to illustrate musical “content,” but to operate as a space of sensory transformation. The exhibition therefore shifts listening from the traditional concert setting to the museum and visual domain: the paintings were accompanied by digital audio guides accessed via QR codes, which extended and complemented visitors’ experience. It is, then, an example of intermedial practice oriented toward knowledge transfer.

The section concludes with Marina Salazar’s presentation of *La Tetamundi*. The work emerged in 2017 in an academic context as a critical question produced by the fusion of the globe and the female breast, turning the body into the symbolic infrastructure of the world in order to displace patriarchal imaginaries and foreground values of care, autonomy, and agency. Its visual and iconographic genealogy draws on classical mythology, religious iconography, pop art, and kitsch aesthetics, and it later became viral through its appearance in Rigoberta Bandini’s performance of *Ay mamá* at the Benidorm Fest in 2022. From that point on, *La Tetamundi* detached itself from its original context and entered a regime of expanded circulation: memes, tattoos, performances, merchandising, *fallas*, digital reinterpretations, and multiple appropriations turned it into a living and mutable sign. Rather than framing

this drift as a loss of control or a banalization of meaning, the project takes intermediality and circulation as constitutive dimensions of the work. Indeed, *La Tetamundi* is proposed through the notion of expanded authorship, capable of intervening in debates on the body, censorship, feminism, and power through accessibility, circulation, and collective reappropriation.

In the “Dialogues” section, two further texts invite us to revisit some of the key dynamics for thinking about the arts at their intersections. Mela Dávila Freire’s contribution examines the artist publications of Marie Orensanz, a crucial figure for understanding disciplinary convergences (painting, sculpture, and textual practice) and the concept of the “artist’s book” itself. The text focuses on the posters, manifestos, postcards, and books that sustained Orensanz’s activity, showing experimental publishing as a space in which thought, political action, and public circulation take shape. Her readiness to work with verbal linguistic systems (and not only visual ones) and her commitment to the coexistence of representational and communicative codes enabled her to address, in an expansive and organic way, the semioses at stake in her historical context. Orensanz’s work begins from direct confrontation with censorship, political repression, and patriarchal structures in late-1960s Argentina, a context that profoundly marked her practice. Dávila highlights how print media can operate in social space beyond the gallery or museum and how these media contributed to the expansion of Orensanz’s practice. Above all, the text helps us gauge the importance of multiple layers of

meaning—literal as well as symbolic—that come to the fore in intermedial practices.

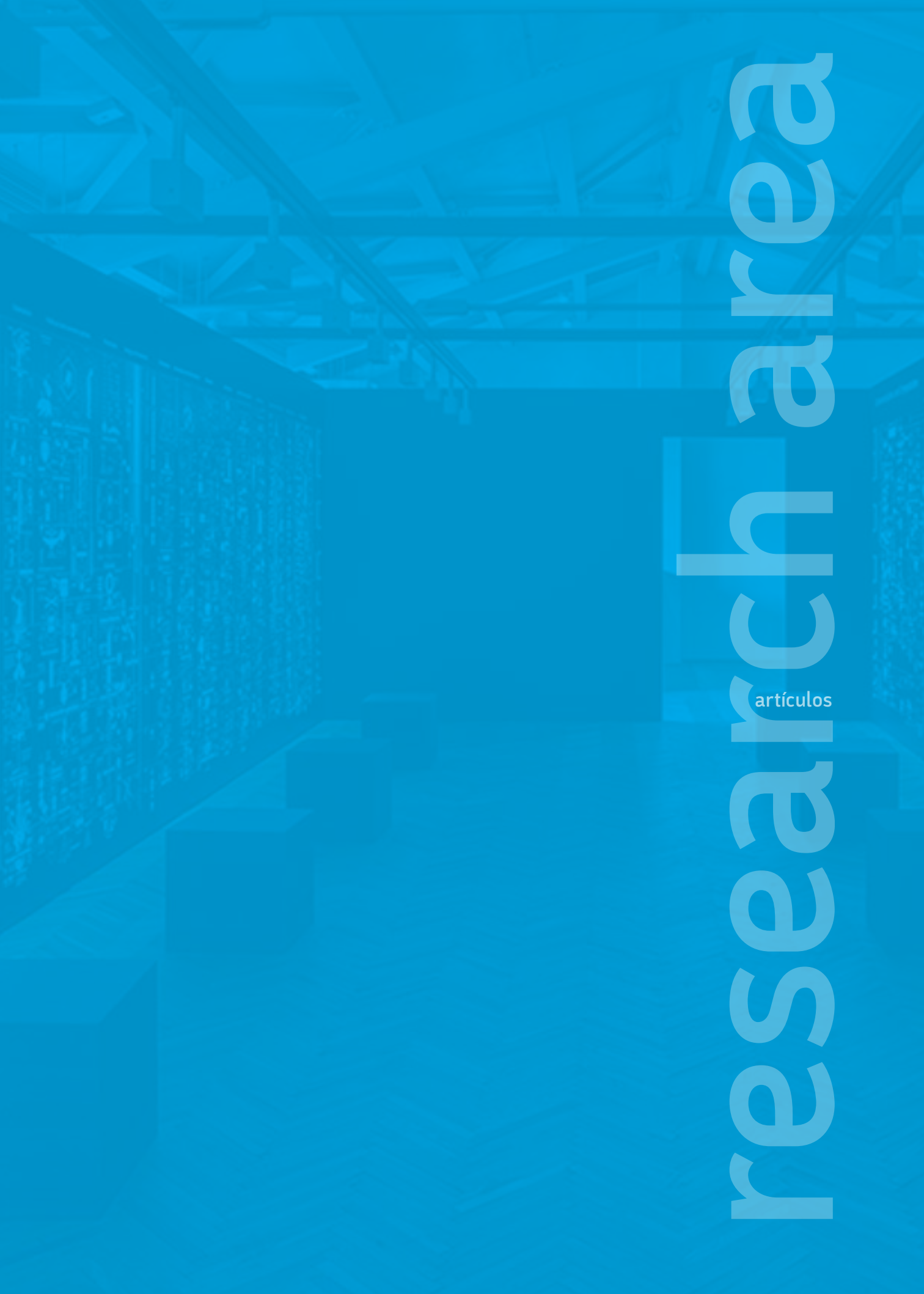
Haize Lizarazu and Carmen Pardo discuss *Music from somewhere* by Fran MM Cabeza de Vaca (2017–2019), using it as a point of departure for a shared reflection on gesture, memory, body, technology, and creation more broadly, since the work operates at the intersection of hybridization, intermediality, and musical performativity. The dialogue begins from Lizarazu's experience on stage as a performer in a piece that removes the piano as a physical object, shifting attention to the pre-gesture, where the pianist's body becomes an archive of musical memory and a transductive agent. The sonic unfolds both in what is heard and in what is remembered, imagined, and anticipated. The conversation considers to what extent *Music from somewhere* can be understood as a hybrid work not only through its combination of media (body, light, electronics), but through the cognitive and aesthetic transformation that emerges from their interaction. Intermediality here shifts toward an experience of in-mediacy, in which the performer's body and the audience's bodies inhabit a space "between" media, memories, and expectations about what counts as "piano," "pianist," and "sound," among other categories. Central to this discussion is the suspended gesture in contact with the table as a surrogate keyboard surface, which stages the tensions the piece generates between presence and absence, as well as between the visible and the sonic.

The articles, essays, projects, and dialogues gathered here, as we have sought to show, do not offer definitive answers, but conceptual tools, situated experiences, and open questions. Perhaps it is precisely in this instability—in this "between" of languages, disciplines, and modes of making—that one of the most fertile possibilities for contemporary thought and creation is at stake today. The cover of the issue, a fragment of a work by Carolina Cerezo Dávila, provides a concrete articulation of these concerns. Cerezo Dávila typically works at the intersection of music and dramaturgy. Her scores do not function only as musical objects, but as intermedial apparatuses. Music is no longer—if it ever was—a self-sufficient language; it is deliberately permeated by other systems of signification: text, action, theatricality, and even the visual dimension of the page. Notation therefore ceases to aspire to transparency as a medium for sonic production and becomes a site of friction between languages—especially here, in its dialogue with dramaturgy. The performer is also transformed: no longer understood solely as an executor of pitches and durations, or as a translator of the composer's idea, but as an actor within a situation who at times co-writes the piece through their own practice. Ultimately, this score enacts a proposal for music to relinquish its hierarchical primacy and become a crossroads of multiple productive vectors. The cover thus expresses a desire to sabotage the conceptual affinity between discipline as "observance of laws" and the

sense hidden in its etymology, linked to “pupil” and therefore centered on the practice of learning. In other words, this gesture also condenses a position that runs through the entire issue: to defend a discipline that does not close itself off within its norms, but remains under suspicion, allows itself to be affected by other languages, and treats the ongoing critical revision of its foundations as the condition of possibility for its own continuity.

References

- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción: Atención, espectáculo y cultura moderna* (Y. Hernández Velázquez, Trad.). Akal.
- Hayles, N. K. (2012). *How we think: Digital media and contemporary technogenesis*. University of Chicago Press.
- Higgins, D. (1966/1984). Intermedia. En D. Higgins, *Horizons: The poetics and theory of the intermedia*. Southern Illinois University Press. (Trabajo original publicado en 1966 en Something Else Newsletter, 1(1)).
- Higgins, H., & Kahn, D. (2012). *Mainframe experimentalism: Early computing and the foundations of the digital arts*. University of California Press.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política* (C. Rendueles, Trad.). LOM Ediciones.



research area

artículos

Iconotextos: pensar con imágenes

Iconotexts: thinking with images

GERARD VILAR  0000-0002-5146-4804

Universitat Autònoma de Barcelona, España.

Resumen

La cuestión de lo que sea pensar ha sido central en la filosofía desde sus orígenes y lo sigue siendo en la actualidad con una evolución que va desde la primacía del pensamiento conceptual hasta la creciente relevancia del pensamiento visual en la era contemporánea. El autor propone una reflexión sobre la necesidad de expandir nuestra concepción del pensar, incorporando formas no discursivas. Las crisis contemporáneas evidencian la necesidad de pensar de otras maneras. Entre ellas hay que reivindicar la importancia de los modos del pensar estético, reconociendo que el pensamiento se manifiesta más allá de los conceptos y las palabras. Se exploran las diferencias entre "pensar sobre", "pensar en" y "pensar con" imágenes. El autor define "pensar con imágenes" como la creación de una unidad inseparable entre imagen y concepto, un "iconotexto". Como ejemplo precursor se analiza la obra de Salvador Dalí, especialmente su libro "El mito trágico del *Angelus* de Millet", como un prototipo paradigmático de esta forma de pensamiento. Dalí, a través de su obra, demuestra la capacidad de pensar sobre, pensar en y pensar con imágenes, tejiendo un complejo discurso visual y textual. Se plantea la posibilidad de que Dalí sea un precursor de nuevas formas de expresión filosófica, acordes con la cultura visual contemporánea. Finalmente, se reflexiona sobre el potencial de la filosofía para incorporar el "pensar con imágenes" en su práctica, siguiendo el ejemplo de autores como Bataille y Foucault.

PALABRAS CLAVE: Pensar, pensar en imágenes, pensar con imágenes, iconotexto, Dalí, Foucault.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Gerard Vilar
gerard.vilar@gmail.com

Financiación/Fundings
Esta publicación es parte del proyecto Réplicas de la Investigación Artística a la Crisis Histórica PID2022-140020NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 / y FEDER, UE.

Received: 19.02.2025

Accepted: 03.10.2025

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Vilar, G. (2025). Iconotextos: pensar con imágenes. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21334>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21334>

Iconotexts: thinking with images

GERARD VILAR

Universitat Autònoma de Barcelona, Spain.

Abstract

The question of what thinking means has been central to philosophy since its origins and remains so today, evolving from the primacy of conceptual thought to the growing relevance of visual thinking in the present. The author proposes a reflection on the need to expand our conception of thinking, incorporating non-discursive forms. Contemporary crises highlight the need to think in other ways. Among these, we must vindicate the importance of aesthetic modes of thinking, recognizing that thought manifests itself beyond concepts and words. The author explores the differences between "thinking on," "thinking in," and "thinking with" images. The author defines "thinking *with* images" as the creation of an inseparable unity between image and concept, an "iconotext." As a precursor, the work of Salvador Dalí is analyzed, especially his book "The Tragic Myth of Millet's *Angelus*," as a paradigmatic prototype of this form of thinking. Through his work, Dalí demonstrates his ability to think about, think in, and think with images, weaving a complex visual and textual discourse. The possibility is raised that Dalí is a precursor to new forms of philosophical expression, in keeping with contemporary visual culture. Finally, the author reflects on the potential of philosophy to incorporate "thinking *with* images" into its practice, following the example of authors such as Bataille and Foucault.

KEY WORDS: Thinking, thinking in images, thinking with images, iconotext. Dalí, Foucault.

Summary – Sumario

1. Pensamiento estético y crisis del pensar
2. Pensar sobre, pensar en y pensar con imágenes
3. Dalí: el pensador
4. El *Angelus* de Millet I: variaciones pensando sobre y en imágenes
5. Pensar con imágenes: más allá de Dalí

1. Pensamiento estético y crisis del pensar

El pensar se dice de muchas maneras. ¿Qué significa "pensar"? ¿Cuándo se piensa? ¿Qué nos hace pensar? ¿El pensamiento y el pensar son lo mismo? ¿Cuántas clases de pensamiento existen? Estas son algunas de las preguntas más características de la filosofía posterior a la II Guerra Mundial. Fue Martin Heidegger quien en 1952 formuló con pregnancia en un libro notable, *Was heisst Denken?*, [¿Qué significa pensar?] unas conferencias escritas desde las angustias de la posguerra y la amenaza de la bomba atómica, viviendo la sensación de que "el desierto está creciendo" y que la humanidad todavía no piensa. Desde entonces hasta los dos volúmenes de Bernard Stiegler (2020) sobre el pensamiento como cuidado (*panser*), lo que podemos considerar pensar y su diferencia con lo que no lo es ha sido uno de los hilos conductores de una época que se ha dedicado a cuestionar lo que se había dado por hecho, y a veces por milenios, cosas como el significado de la palabra "pensar". La concepción tradicional del pensar, al menos desde los tiempos de Sócrates y Platón y hasta el siglo XIX, había entendido que es una actividad cognitiva consistente en averiguar los universales que determinan las cosas. Así, según las formas de filosofía ontológica de la Antigüedad y el Medievo: en Platón eran las ideas, en Aristóteles las sustancias y las categorías, o en Santo Tomás las esencias. Con el giro hacia la filosofía de la mente y del sujeto modernos este universal se convierte, en general, en el concepto. Como lo formulaba Kant en la *Crítica de la Razón Pura* (1978, A68 B94): "Pensar es conocer mediante conceptos". Sin embargo, el propio Kant, con su distinción entre la facultad del entendimiento y la facultad de la razón había distinguido entre el conocer, propio de la primera, y el pensar, propio de la segunda, ya que la razón trata de conceptos sin referencia en la realidad, esto es, las viejas cuestiones de la metafísica que la razón no puede evitar, pero que no son objeto del conocer. "La razón humana tiene el destino singular, en uno de sus campos de conocimiento, de hallarse acosada por cuestiones que no puede rechazar por ser planteadas por la misma naturaleza de la razón, pero a las que tampoco puede responder por sobrepasar todas sus facultades" (A VII). Además, la propia filosofía kantiana había separado las formas del pensar en una multiplicidad cuya unidad última era postulada pero en modo alguno demostrada. La razón teórica, la razón práctica y el juicio quedaban definidas como usos distintos de las facultades cognitivas, pero el juicio estético, en tanto que modo del pensamiento estético se definía como juicio reflexionante, como juicio sin concepto, sin regla ni criterio. Por consiguiente, Kant dejó establecida una esfera de racionalidad, el ámbito estético, donde el pensamiento, a diferencia de lo que afirmaba en la *Crítica de la razón pura*, era sin concepto. El giro lingüístico que experimenta la filosofía desde Nietzsche y Frege lo único que hace es identificar los conceptos con palabras o introducir un lenguaje del pensamiento como el "mentalés" de Jerry Fodor o el LOT de Susan Schneider. "Los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje" afirmaba Ludwig Wittgenstein, y nada se puede pensar fuera de esos límites. Sin embargo, a pesar de que esta forma de entender el pensamiento siga siendo dominante en la filosofía contem-

poránea, existen movimientos y tendencias potentes que cuestionan esta visión estrecha del pensar y el conocer y que hoy están teniendo cada vez más aceptación. El cuestionamiento ha ido viniendo desde varios sitios. Por ejemplo, biólogos, etólogos, y especialistas en psicología animal y en ciencias cognitivas han descentrado el pensamiento como actividad exclusiva de los seres humanos clavando otro clavo en el característico antropocentrismo de la filosofía occidental. Por otra parte, al tiempo que Heidegger publicaba su libro, Karl Polanyi publicaba en Estados Unidos su *Personal Knowledge*, que rompía con el modelo positivista. Pero sobre todo desde el mundo de las artes comenzaban a reivindicarse las formas del pensar estético específicas, empezando por el *visual thinking* de Rudolf Arnheim. Hoy, se acepta que el alfarero piensa con sus manos, que el bailarín piensa con su cuerpo y que el músico piensa con sus oídos. Es decir, que decididamente el pensar existe más allá de los conceptos y las palabras y que quizá sea fundamental en la existencia humana actual y, aún más, pasada.

Por lo demás, en lo que va de siglo hemos vivido varias crisis con dimensión de catástrofe, al menos para algunos. El ataque a las Twin Towers de Nueva York en 2001, la crisis financiera que derivó en una Gran Recesión, la pandemia del covid-19, y, más recientemente, las guerras de Ucrania y Gaza, todo ello aconteciendo en el marco de la crisis climática que avanza como un tren imparable a cámara lenta en dirección a una gran catástrofe. Ante estos fenómenos, las artes y la filosofía no pueden ser indiferentes, y de hecho no lo son. Numerosos artistas, escritores y músicos abordan todos estos fenómenos y sus consecuencias, al igual que son multitud los pensadores de todas las orientaciones que se enfrentan a ellos, desde Bruno Latour o Timothy Morton a los colapsólogos o las ecofeministas. Lo que hay que constatar es que todas estas crisis, de un modo u otro, implican también una crisis del pensamiento y evidencian la necesidad de pensar de otras maneras. Es decir, añadir nuevas formas de pensar poco exploradas hasta ahora al repertorio de medios que han sido dominantes, e incluso, tal vez, de desaprenderse ciertas formas de pensamiento para adoptar otras nuevas u otras que no habían merecido suficiente atención.

2. Pensar *sobre*, pensar *en* y pensar *con* imágenes

Quiero reivindicar la importancia de los modos del pensar estético en general en este complejo presente, porque, aunque las artes y la filosofía no pueden cambiar directamente el mundo, pueden cambiar los modos de representación, el vocabulario, el argumentario, las narrativas, incluso los fines de la vida. En cualquier caso, ni las artes ni la filosofía deben dejar las cosas tal como están. No obstante, no deseo entrar en la discusión acerca de la naturaleza del pensamiento no-conceptual, sino en "aquella acerca de" una de las formas híbridas más extendidas en la actualidad, a saber: la conjunción de imagen y palabra que, gracias a las nuevas tecnologías, ha invadido nuestros smartphones, nuestros ordenadores y tabletas, y es característico de las redes sociales y las plataformas. En fin, lo que llamo pensar *con* imágenes, que es algo distinto de pensar *sobre* las imágenes o pensar *en* o *mediante* imágenes.

Hay algunas referencias contemporáneas al “pensar con imágenes” en la filosofía contemporánea que se formulan especialmente desde el campo de la estética. John M. Carvalho ha publicado un libro exactamente con el título *Thinking with images* (2019). Sin embargo, su definición apunta en otra dirección: para Carvalho las imágenes pueden ser grandes generadoras de pensamiento en la medida que frente a ellas no sabemos qué pensar. Es decir, las imágenes, y yo diría que en general las obras de arte, son dispositivos para la reflexión, algo que ya sostenía Kant en su definición de las ideas estéticas. Más recientemente, Bernd Herzogenrath (2021) ha editado un volumen con el título *Practical Aesthetics* abogando por una concepción del pensar con imágenes más cercana a la que aquí se defiende. Pensar con imágenes es tejer una unidad de imagen y conceptos, de imagen y palabra que formen un todo inseparable, un “iconotexto”, por así decir. Luego volveremos sobre esta definición.

Cuando observamos la creciente importancia de las imágenes en la cultura de los últimos decenios por el impacto de múltiples tecnologías, hasta el punto de que algunos sentencian que hemos pasado de una cultura de la palabra a una cultura de la imagen, no podemos evitar plantear la cuestión de cómo pensamos actualmente, y de tener que reconocer que pensamos mucho más en imágenes y con imágenes que en tiempos pasados. El mundo nos llega hoy cotidianamente mucho más en imágenes a través de las múltiples pantallas de las que nos servimos y a las que servimos que en tiempos pasados, hasta el punto de que las imágenes a menudo ocupan mucho más espacio que la palabra o el texto. Basta comparar como eran los periódicos del pasado y como son hoy, especialmente en las ediciones digitales. En cualquier caso, tenemos que establecer diferencias más precisas en las relaciones entre la palabra y la imagen, de modo que lo más pertinente quizás sea poner algunos ejemplos ilustrativos de lo que pretendo decir. Para ello voy a escoger un caso que quizás sorprenda, el de Salvador Dalí.

3. Dalí: el pensador

La figura de Salvador Dalí ha sido presentada como la de un “gran pensador”, un calificativo que puedo aceptar sin problemas si estamos de acuerdo en que la palabra “pensador” debe entenderse en un sentido más amplio que el acostumbrado o al que apuntaba el autor de dicho calificativo, Efreim Gordillo en su estudio (2013). Sí, Dalí fue un gran pensador porque supo pensar *sobre*, pensar *en* (o *mediante*) y pensar *con*. Que Dalí, como artista, fue capaz de pensar *en* el medio del arte es algo difícilmente discutible. Algunos de sus pensamientos en imagen, como los cuadros de relojes blandos, son memorables hitos en la historia de las imágenes. Otra cosa es qué significa esa expresión, lo de pensar en imágenes. Por su parte, Dalí produjo en el medio de la palabra una obra que actualmente está recogida en siete volúmenes. En estos volúmenes nos encontramos con su producción literaria, que evidencia la que fue una notable capacidad de pensar en el medio de la palabra en forma de poesía, prosa, teatro, guiones de cine y textos autobiográficos. Además de un montón de textos que

evidencian su capacidad de pensar *sobre* muchas cosas, especialmente sobre las artes y los problemas de la estética. Basta con echar un vistazo sobre los volúmenes IV y V de su obra completa que recoge los ensayos, llenos de propuestas interpretativas de todo tipo de obras de arte de distintas épocas como si fuera un historiador de las artes desarrollando su propia metodología. También encontramos críticas de sus contemporáneos artistas, y abundan por lo demás las reflexiones netamente filosóficas, psicoanalíticas, políticas, e incluso éticas. En fin, en referencia a su producción en el medio de la palabra, el propio Dalí sostuvo en alguna ocasión que "la pintura es sólo una de las más imperfectas manifestaciones de mi inteligencia. Creo que soy mejor escritor que pintor, y llegará el día en que esto será aceptado." Un estudioso de Dalí ha escrito lo que es un tópico con relativo acierto: "Picasso era un gran pintor y un pésimo escritor; Alberti era un gran escritor y un pésimo pintor, y Dalí era a la vez un gran pintor y un gran escritor" (Mas, 2003). Se trata, sin duda, de una de las exageraciones a las que Dalí siempre fue tan inclinado. Seguramente, el escritor Dalí nunca será tan popular como el pintor Dalí, pero eso no quita que era consciente del gran valor de su producción escrita, de su capacidad de pensar en el medio de la palabra y pensar sobre múltiples temas cubriendo todos los géneros literarios posibles.

Más aún, existe una tercera forma de pensar de la que Salvador Dalí nos legó algún ejemplo excepcional. Me refiero a su habilidad para pensar *con* imágenes. Pensar *con* imágenes es la actividad consistente en tejer un complejo de discurso e imágenes que forman un todo inseparable. Cuando se piensa sobre las imágenes, como hacen los críticos o los historiadores del arte, por ejemplo, el discurso trata de interpretar las imágenes, de traducir las imágenes a palabras, o bien la imagen sirve de mero ejemplo o ilustración del discurso. Cuando se piensa *con* imágenes, estamos frente a otro género de producción. Para entender mejor lo que queremos decir pondremos un gran ejemplo: el libro *El mito trágico del Angelus de Millet*.

4. El Angelus de Millet I: variaciones pensando *sobre* y *en* imágenes

Si hay una obra de Dalí que ejemplifica a la perfección la originalidad del contenido y la forma de su obra discursiva es *El mito trágico del Angelus de Millet*. La obra fue escrita originalmente en francés en los años treinta, el manuscrito se perdió en 1941, según dice el propio Dalí, en Arcachon en el momento de la huida de la ocupación nazi que le llevó a la emigración a Estados Unidos. El texto fue recuperado por el editor Jean-Jacques Pauvert y publicado en Francia en 1963 en una cuidada edición que reproducía la carpeta original y el texto mecanografiado. Más adelante, Óscar Tusquets lo hizo traducir por Joan Vinyoli y lo editó con Salvador Dalí, quien añadió más imágenes y algunas notas, publicándose en español en 1978, con reediciones en 2002 y 2004. En 2005 se publicó de nuevo dentro del volumen V de la Obra Completa editada con motivo del centenario del nacimiento del pintor y autor. En 2011 se publicó de nuevo en francés, pero en forma de edición de libro ordinario. Probablemente, sea el mejor libro de Dalí, pero desgraciadamente creo que no se ha estudiado adecuadamente porque es un libro mucho más complejo de lo que parece a primera vista.

Para empezar, parece un libro sobre el célebre cuadro de Louis Millet *El Angelus*, una obra que está actualmente en Musée d'Orsay de París y que representa a un par de campesinos haciendo una pausa en el trabajo en el campo para rezar al mediodía la oración que recuerda la Anunciación de María por el Ángel del Señor. Dalí explica al principio de la primera parte del libro que en 1932 se le presentó al espíritu la imagen de Angelus de Millet sin ningún recuerdo cercano ni asociación consciente que permitiera una explicación inmediata. Esta imagen le produce una gran impresión, un trastorno porque se le aparece absolutamente modificada y cargada de tal intencionalidad latente que de repente se le convierte en "la obra pictórica más turbadora, la más enigmática, la más densa, la más rica en pensamientos inconscientes que nunca ha existido" (2005, p. 419). El punto de partida de Dalí es una interpretación del cuadro que ha hecho fortuna: la pareja de campesinos no estarían rezando Ángelus, sino que estarían rezando por la muerte de un hijo de seis años que estaría enterrado entre ellos en un ataúd ubicado a la derecha cerca de los pies de la madre. Después de pintado, Millet, advertido de la evolución del gusto de París contra los efectos demasiado melodramáticos, habría cubierto el ataúd con pintura representando la tierra. Así, según Dalí, "se explicaría la angustia "inexplicable" de esas dos figuras solitarias, unidas de hecho por el elemento argumental primordial ausente, "escamoteado" como dentro de un collage al revés" (*Ibidem*, p. 409). Así, estamos ante un ejemplo paradigmático de trabajo de interpretación que Dalí habría llevado a cabo mediante una metodología surrealista propia que llama "método paranoico-crítico", y que sin duda debe mucho al psicoanálisis y su metódica que supone que siempre existe un orden oculto de las obras de arte que tiene que ver con Eros y/o Thanatos y que se puede descubrir haciendo un trabajo detectivesco rebuscando en la biografía de los autores o creadores. Como metódica interpretativa consiste en que el artista invoca un estado paranoico (miedo a que el yo sea manipulado, dirigido o controlado por otros). El resultado es una deconstrucción del concepto psicológico de identidad, de modo que la subjetividad se convierte en el aspecto primordial de la obra de arte. Por esa época André Breton había escrito sobre una "crisis fundamental del objeto". El objeto empezó a ser pensado no como un objeto externo fijo, sino también como una extensión de nuestro yo subjetivo. Uno de los tipos de objetos teorizados en el surrealismo era el objeto fantasma. El niño fallecido del cuadro de Millet es uno de esos objetos fantasmas. A lo largo de las páginas del libro, Dalí despliega todo un discurso sobre la relación del padre, la madre, el Niño, la carretilla, la tierra y el trabajo campesino, que a veces recuerda los pasajes de Heidegger en su texto, también de aquellos mismos años, sobre *El origen de la obra de arte*, donde se pone el ejemplo de un cuadro de Van Gogh sobre unas supuestas botas de campesina. Sin embargo, a diferencia del texto de Heidegger, el de Dalí relaciona la carretilla con el falo y ve los fantasmas de la mantis religiosa en la madre devoradora con dos guindillas colgándole de la boca, las dos figuras como unos menhires de isla bretona de Sein, y un largo etcétera donde encontramos todas las obsesiones dalinianas con el paisaje del Cabo de Creus, los insectos, su supuesto terror ante el coito o el canibalismo. En este sentido, *El mito trágico del Angelus de Millet*, es un potente libro sobre el cuadro del pintor francés.

Por otro lado, en el libro encontramos reproducciones de imágenes de Dalí con variaciones sobre el tema de Millet. La primera es una fotografía del propio Dalí en erección incipiente disfrazado de Angelus, y la serie continúa con otra fotografía de la misma actuación, el cuadro *L'Angélus architectonique de Millet* de 1933, el cuadro *Los atavismos del crepúsculo* de 1933-34; el cuadro *Couple aux têtes pleines de nuages* de 1936, que según nota de Dalí representa a Dalí y Gala protagonizando el Angelus; *Gala et Angelus de Millet précédant l'arrivée imminente des anamorphes coniques* de 1933, y que una nota del propio Dalí traduce como *El Angelus, antídoto del bogavante*; el *Portrait de Gala – Angelus de Gala*, de 1935, que en nota se nos aclara que se trata de *Por primera vez en el mundo, el Angelus sentado*; el cuadro *El Angelus de Millet o la Estación de Perpiñán*, de 1965, cuya nota dice que es la *Prueba de San Andrés del estado de hibernación del Angelus*. Por último, en el apéndice del libro dedicado a una ilustración de los cantos de Maldoror, nos encontramos con otras cinco ilustraciones sobre el tema de Millet. En total, catorce variaciones realizadas por Dalí sobre el cuadro del pintor francés. Aparte de estas variaciones, quizá habría que tener en cuenta otras imágenes que Dalí no incluyó en el libro, pero que son de la época. Por ejemplo, la *Reminiscencia arqueológico del Angelus de Millet*, 1935. Y, además, en el libro Dalí incluye tres imágenes más de su creación, entre ellas el importante *Visage paranoiaque* de 1934-35. Todas estas imágenes son cristalizaciones de pensamientos visuales, ejemplos de lo que significa pensar *en o mediante* imágenes.

5. Pensar con imágenes: más allá de Dalí

El libro de Dalí, sin embargo, no formula sólo pensamientos sobre el cuadro de Millet y no solo presenta pensamientos en imágenes como variaciones sobre el tema de Millet, sino que es también un magnífico ejemplo de lo que significa pensar *con* imágenes, pues además de las imágenes de Dalí, encontramos multitud de imágenes de otros creadores, como del propio Millet, de Chirico, de Leonardo, de Watteau, o de Duchamp, y bastantes postales y chistes gráficos. En total, son cincuenta y tres imágenes que tienen una función no meramente ejemplificadora o ilustradora del discurso, sino que están integradas en el discurso formando un plexo de pensamiento donde la palabra y la imagen se encuentran entrelazadas. No existen muchos ejemplos de esta forma híbrida de expresión y producción del pensamiento. En literatura tenemos las novelas de Winfried Georg Sebald, como *Los emigrantes*, *Los anillos de Saturno* o *Austerlitz*, novelas trufadas de imágenes que muestran lo que el texto no dice. Sebald introducía en su texto todo tipo de imágenes, fotografías, dibujos, pinturas, bocetos, postales, mapas de ciudades, tickets de entrada, entradas de diario, etc., formando unos complejos "iconotextos", como se les ha llamado (Winkelvoss 2027).

Otro ejemplo del mundo literario del pensar *con* imágenes lo encontramos en la obra de la premio Nobel Annie Ernaux *Escribir la vida. Fotodiario* (2025). En ella encontramos, en lugar de una autobiografía, una "alianza de dos documentos personales: el álbum de fotos y el diario íntimo, una especie de fotodiario". En la introducción del libro, Ernaux escribe que los

fragmentos del diario íntimo que acompañan a las fotografías “nunca son un comentario”, y que el “fotodiario no constituye una ‘ilustración’ de mis libros... Tampoco es la explicación de una escritura, pero muestra su emergencia... Creo que hay que considerarlo otro texto, con aperturas, sin cierres, portador de una verdad distinta a la de los demás” (Ernaux, 2025).

En el ámbito de la filosofía, Bataille, Lyotard o Foucault nos han legado algún ejemplo, cuando menos parcial, de ese pensar con imágenes. Georges Bataille escribió un precioso ensayo titulado *Les larmes d'Eros* (1961) que es una conversación entre el texto y las imágenes eróticas de un museo imaginario de todas las épocas y culturas. Foucault piensa con las *Las Meninas* de Velázquez en el célebre primer capítulo de *Las palabras y las cosas* (1966). El también famoso librito de Michel Foucault *Ceci n'est pas une pipe* (1973), tiene cierto parecido con el libro de Dalí porque, por un lado, Foucault escribe sobre el célebre cuadro de René Magritte *La traición de las imágenes* de 1929 y sus diversas variaciones, pero en realidad es un libro sobre la crisis de la representación en el que Foucault piensa fundamentalmente con las imágenes de Magritte, pero no sólo, porque también piensa con imágenes de Klee, de Kandinsky y de Warhol, esta cuestión filosófica que estuvo preocupando todo el siglo.

Tenemos, pues, ejemplos de escritores que incorporan las imágenes y de filósofos que hacen también algo parecido. El caso de Dalí es más sorprendente, porque es un artista visual que se pone en modo escritor y produce un producto intermedial, que muestra perfectamente que la relación entre la palabra y la imagen no debe ser inevitablemente una especie de combate mortal como muchos han sostenido a lo largo de todos los tiempos sino, como argumenta una gran experta contemporánea, Liliane Louvel, “una colaboración llena de energías y provechosa que culmina el *tercer pictórico*: texto e imagen son, así, interdependientes, se encuentran conectados en una oscilación dialéctica y productiva (Louvel 2018)”. La lectura/visionado de este tipo de obras puede considerarse como *un inbetween event*, un acontecimiento intermedio, un movimiento entre texto y palabra que crea una especie de sinestesia donde uno desea al otro, de modo que “el texto ondulado y desconcertado —en la mente del lector que reconoce— se inclina hacia la imagen y viceversa. La imagen se eleva entre líneas, todavía velada, todavía imprecisa, planteando preguntas de ritmo, ya que el tercer pictórico hace vibrar una síncopa visual, como un contrapunto en la fuga del texto (*Ibidem*, p. 208).” Como la mayoría de los expertos actuales, Liliane Louvel no conoce el libro de Dalí, pero su noción de *tiers pictural* puede ser útil para entender este *tertium datur* que se da en el pensar con imágenes practicado por Dalí en *El mito trágico del Angelus de Millet*.

Para terminar esta breve reflexión, creo que es necesario hacer una distinción entre el pensar y el filosofar. No cabe duda, vuelvo a decir, que Dalí fue un gran pensador ampurdanés y universal. Que fuera un pensador en el sentido de filósofo, en cambio, es bastante cuestionable. Dalí pensó dentro de la tradición pictórica, no cabe duda. Pero un filósofo piensa dentro de la tradición filosófica, lo que no puede decirse que hiciera Dalí. Sin embargo, Dalí quizás propusiera un modelo que pudiera ser interesante para la filosofía contemporánea para explorar nuevas formas de expresión filosófica acordes con nuestros tiempos de predominio de la imagen. Hablando de los intereses de la filosofía y no de cualquier ámbito del

pensamiento, ¿es interesante esta posibilidad que ya probaron Bataille y Foucault de pensar *con imágenes*? Naturalmente, no estoy hablando de poesía, novela, teatro o cine filosóficos. El *Doktor Faustus* de Thomas Mann es una novela filosófica y *Las mains sales* de Sartre es una obra de teatro filosófica, pero no se trata de obras de filosofía. La filosofía ha explorado desde sus orígenes todos los géneros literarios posibles, la poesía desde Parménides, los diálogos desde Platón, los tratados desde Aristóteles, los comentarios en toda la Edad Media; los discursos, los aforismos, o el ensayo desde Montaigne. Muy raramente, sin embargo, los filósofos acompañaron su logocentrismo con imágenes: Hobbes o Vico con alegorías de sus famosos obras, Hegel en sus manuscritos, pero nunca en los libros publicados. La escalada de la cultura visual que se produjo en el siglo XX permitió que la filosofía, que había sido siempre pertinazmente logocéntrica, se acercara tímidamente al fenómeno de la imagen y empezara a reflexionar sobre su naturaleza y las problemáticas filosóficas que plantea. En la segunda mitad del siglo se dan estas tentativas que antes mencionábamos de Bataille, de Foucault o de Lyotard. Algún otro filósofo realiza incursiones en medios visuales, por ejemplo, Guy Debord, que hace una versión fílmica de su libro *La sociedad del espectáculo*. El pensamiento sobre las imágenes debe decirse que ha experimentado una explosión similar a la presencia de las imágenes en nuestra existencia cotidiana causada por el impacto de las nuevas tecnologías en nuestras formas de vida y en el modo en que nos relacionamos con la realidad. Pero a nivel de expresión filosófica las cosas no han sido igual. Este acercamiento a las imágenes de un Foucault no ha tenido una continuidad después de su desaparición en los años ochenta. Sin embargo, la opción está disponible. ¿Lo usarán los filósofos del futuro, estas generaciones digitales de nacimiento que han aprendido a tocar pantallas antes que a escribir? ¿Tendremos en el futuro a Dalí como un precursor de formas alternativas de pensar y, tal vez, de filosofar? No podemos asegurarlo, pero puede ser realmente así en un futuro posible.

Referencias

- CARVALHO, J. M. (2019). *Thinking with Images. An Enactivist Aesthetics*, Taylor & Francis.
- DALÍ, S. (2005), *Obra Completa*, vol. 5, Ensayos 2, Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- ERNAUX, A. (2025), *Escribir la vida. Fotodiario*, Cabaret Voltaire.
- FOUCAULT, M. (1973), *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana.
- GORDILLO, E. (2013), *Dalí, el gran pensador*, Deu i Onze Edicions, .
- HEIDEGGER, M. (1954), *Was heisst Denken?*, *Vorlesungen 1951-1952*, Max Nimeyer.
- KANT, I. (1978), *Crítica de la Raón Pura*, Alfaguara.
- HERZOGENRATH, B. (Ed.). (2021), *Practical Aesthetics*, Bloomsbury.
- LOUVEL, L. (2018), *The Pictorial Third. An Essay into Intermedial Criticism*, Routledge.
- MAS, M. (2003), *Universo Dalí*, Lunweg
- STIEGLER, B. (2020), *Qu'appelle -t-on panser?*, 2 vols., Les Liens Qui Libèrent.
- WINKELVOSS, K. (2017), "Bild – Text" en Öhlschläger, C. y Niehaus, M. (Eds.), *WG Sebald- Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, pp. 114-121.

Cuerpos implicados: sensibilidad expandida y experiencia estética en el arte híbrido

Embodied Engagement: Expanded Sensibility and Aesthetic Experience in Hybrid Art

JULIA LULL-SANZ  0009-0001-0965-577

Universitat Pompeu Fabra (UPF), Barcelona, España.

Resumen

Este artículo examina cómo las artes híbridas contemporáneas reconfiguran la experiencia estética mediante una atención trastornada, el descentramiento de la mirada hegemónica y una implicación activa del cuerpo. Desde una perspectiva transdisciplinar que articula estética, filosofía, teoría *queer*, ciencia y posthumanismo, se argumenta que estas prácticas desestabilizan jerarquías disciplinares, sensoriales y epistémicas. A partir de los aportes de Judith Butler, Walter Benjamin, Claire Bishop, Karen Barad y N. Katherine Hayles, se analiza cómo la atención, la percepción y la subjetividad se ven afectadas por regímenes visuales, tecnológicos y afectivos que colonizan la imaginación y el deseo. Frente a ello, las artes híbridas se presentan como zonas de aparición de lo reprimido: saberes no normativos, cuerpos disidentes y materialidades impuras. Estas prácticas, lejos de promover la contemplación pasiva, activan una sensibilidad encarnada, opaca y relacional, capaz de resistir la captura capitalista de la atención e imaginar otras formas de existencia. La potencia crítica de las artes híbridas reside precisamente en su capacidad de incomodar, desbordar y reprogramar sentidos. En este contexto, el cuerpo deviene interfaz viva y política, donde percepción, afecto y conocimiento se entrelazan en una experiencia expandida del mundo.

PALABRAS CLAVE: arte híbrido, percepción, cuerpo, estética encarnada, tecnología.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Lull-Sanz, J. (2025). Cuerpos implicados: sensibilidad expandida y experiencia estética en el arte híbrido.

Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen, 8.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v7i8.21745>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21745>

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Julia Lull-Sanz
Julia.lull@upf.edu

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 30.09.2025
Accepted: 28.12.2025

Embodied Engagement: Expanded Sensibility and Aesthetic Experience in Hybrid Art

JULIA LULL-SANZ

Universitat Pompeu Fabra (UPF), Barcelona, Spain.

Abstract

This article explores how contemporary hybrid arts reconfigure aesthetic experience through disordered attention, a decentering of hegemonic vision, and the active involvement of the body. From a transdisciplinary perspective that brings together aesthetics, philosophy, queer theory, science, and posthumanism, it argues that these practices destabilize disciplinary, sensory, and epistemic hierarchies. Drawing on the work of Judith Butler, Walter Benjamin, Claire Bishop, Karen Barad, and N. Katherine Hayles, it examines how attention, perception, and subjectivity are shaped by visual, technological, and affective regimes that colonize imagination and desire. In contrast, hybrid arts emerge as zones where the repressed reappears: non-normative knowledge, dissident bodies, and impure materialities. Far from passive contemplation, these practices activate an embodied, opaque, and relational sensitivity capable of resisting the capitalist capture of attention and imagining new ways of being. The critical force of hybrid arts lies precisely in their ability to unsettle, overflow, and reprogram meaning. In this context, the body becomes a living and political interface where perception, affect, and knowledge intertwine in an expanded experience of the world.

KEY WORDS: hybrid art, perception, body, embodied aesthetics, technology.

Summary – Sumario

1. Introducción: Percepción, cognición y artes híbridas
2. Atención trastornada. Por una recuperación del deseo más allá de la mirada
3. Del espectador dócil a las corporalidades expectantes. Hacia una estética de la opacidad y el devenir común
4. ¿Y si la práctica artística fuera siempre ya una experiencia híbrida?
5. Conclusiones: El cuerpo como interfaz. Materialidad, inmaterialidad e hibridación.

*Ya no experimentamos,
conocemos y valorizamos el mundo
gracias a las líneas escritas,
sino a las superficies imaginadas.*
Vilém Flusser.

1. Introducción: Percepción, cognición y artes híbridas

En términos tradicionales, la percepción se consideraba un proceso básico, automático y pasivo a través del cual recibimos información del entorno; percibimos movimiento, sabores, olores o nuestra postura corporal¹. Esta concepción se relaciona con una configuración clásica de la experiencia estética, donde la persona espectadora adopta una postura estática, contemplativa y pasiva ante la obra de arte. Se trata de un modelo en el que la sensibilidad se limita a recibir impresiones, y la obra es entendida como un objeto que se “ofrece” al sujeto, quien la asume y la consume sin intervenir activamente en su sentido. Este esquema se articula estrechamente con la noción del juicio estético kantiano, particularmente en lo que Kant describe como una actividad suspendida, una suerte de juego libre de las facultades humanas (entendimiento e imaginación). La experiencia estética queda definida como una forma singular de conocimiento no conceptual, en la que el juicio se ejerce sin referencia a categorías o intereses prácticos. La atención del sujeto se emancipa momentáneamente de lo útil, lo moral o lo lógico, y se entrega al placer desinteresado que produce la mera contemplación formal de lo bello (Kant, 2007). En esta dirección, el proyecto moderno-ilustrado instauró un régimen escópico —en sentido foucaultiano—, un sistema disciplinario que regula nuestra forma de mirar y de relacionarnos con lo visible. Este régimen no solo configuró la comprensión del pasado, sino que condicionó las formas en que dicho pasado se actualiza en el presente. Así, la mirada se convirtió en el canal privilegiado del conocimiento y la experiencia estética, subordinando o excluyendo al resto de los sentidos. Esta hegemonía visual consolidó una estética ocularcentrista en Occidente, articulada en categorías jerárquicas (géneros, estilos, escuelas), donde lo visual no solo domina, sino que define qué formas de percepción, interpretación y juicio son legitimadas en el campo artístico y cultural.

En el régimen contemporáneo de la visualidad, un orden que privilegia la imagen como mediadora central del conocimiento, el deseo y la experiencia, las imágenes funcionan como

1. La concepción tradicional de la percepción como un proceso básico, automático y pasivo se relaciona estrechamente con la tradición empirista de la filosofía. Para John Locke (1690), la mente es una tabula rasa que recibe impresiones sensoriales del entorno, las cuales constituyen la base de todo conocimiento. De forma similar, David Hume (1748) sostenía que las percepciones, impresiones e ideas, surgen de la experiencia sensible y no dependen de una actividad constructiva del sujeto. Esta perspectiva filosófica anticipa la visión clásica en psicología, donde la percepción se entiende como un mero registro de estímulos externos, en el que el sujeto actúa fundamentalmente como receptor pasivo (Lindsay & Norman, 1972; Goldstein, 2010). Tanto en la tradición empirista como en la psicológica clásica, la percepción se concibe, entonces, como un espejo del mundo, más que como un proceso activo de construcción.

dispositivos de subjetivación. No se limitan a representar el mundo, sino que lo configuran activamente: moldean nuestras emociones, deseos, identidades y modos de relación. En este sentido, la imagen no es inocente ni neutra: es una herramienta de poder, una tecnología sensible que participa en la producción de subjetividades.

Desde una perspectiva biopolítica, las imágenes gestan mundo: no solo muestran cuerpos, sino que instituyen categorías sobre ellos. Históricamente, han servido para definir, codificar y normativizar los modos en que los cuerpos deben aparecer, moverse, expresarse y ser deseados. Este poder ha sido capitalizado por los dispositivos hegemónicos, desde la querella iconoclasta de los Padres de la Iglesia hasta las gramáticas audiovisuales contemporáneas del cine, la moda, la publicidad y los algoritmos. Las imágenes, en este marco, no solo instauran cánones de belleza, sino también normas de género, raza, edad, capacidad y clase. Cada cuerpo visible está ya atravesado por una forma de representación que lo encierra en una categoría. Así, lo estético se vuelve inseparable de lo político: lo que parece una apreciación libre del gusto, es en realidad el efecto de un sistema que organiza quién puede ser visto, cómo y en qué condiciones.

Es pertinente traer aquí la reflexión de Judith Butler sobre la categorización de los cuerpos, una crítica que puede extenderse al propio gesto de clasificar, ordenar y nombrar. «¿Existe un buen modo de categorizar los cuerpos? ¿Qué nos dicen las categorías? Las categorías nos dicen más sobre la necesidad de categorizar los cuerpos que sobre los cuerpos mismos» (Butler, 2011: 48). Como señala la autora, las categorías no describen a los cuerpos, sino que los producen performativamente, inscribiéndolos en marcos normativos que validan ciertas formas de vida y excluyen otras. En este sentido, las categorías revelan menos sobre los cuerpos que sobre la necesidad —social, política e institucional— de controlarlos mediante su nominación. Nombrar un cuerpo es hacerlo legible dentro de un régimen de sentido que lo precede. Lo que está en juego no es solo cómo nombramos, sino quién tiene la autoridad para nombrar y con qué fines. En el ámbito del arte, esta cuestión cobra una intensidad particular: allí donde el gesto artístico resiste o subvierte la categoría, se abre la posibilidad de imaginar el cuerpo, y el sujeto, desde la potencia de lo transdisciplinar, lo híbrido, lo dinámico y lo opaco.

Las propuestas cognitivas tradicionales conciben el cerebro como un sistema unitario de procesamiento de información, frecuentemente desde modelos computacionales que equiparan mente y máquina². Esta visión mecanicista no solo simplifica la complejidad del pensamiento humano, sino que refuerza la jerarquía mente-cuerpo, central en la tradición filosófica occidental. Tal jerarquía privilegia la razón sobre la corporeidad y se proyecta en otras dicotomías como sujeto/objeto, cultura/naturaleza o razón/emoción, reproduciendo divisiones reductoras. En este marco, el régimen escópico moderno produce una experiencia estética fundada en la distancia y la contemplación desinteresada, donde el cuerpo es desplazado

2. Véase al respecto: Neisser, 1967; Newell & Simon, 1972; Pylyshyn, 1984. Este enfoque, conocido como la metáfora computacional de la mente, considera que los procesos mentales pueden entenderse en términos de representaciones internas y reglas de manipulación de símbolos, del mismo modo en que lo haría un ordenador

de su vínculo con el artefacto. Lo estético queda asociado con la neutralidad, la limpieza, la claridad visual. Estas perspectivas desatienden enfoques que consideran la cognición como un proceso incorporado, acumulativo y emocionalmente situado, basado en la interacción entre acción y percepción. Como se desarrollará más adelante, dicha concepción permite pensar una cognición inscrita en el cuerpo, en sus afectos y prácticas. Es en las vanguardias del siglo XX —del dadaísmo al surrealismo, del situacionismo al *arte povera*— donde podemos encontrar un gesto insurrecto: el arte se asumió como territorio de ruptura, de disenso, de irrupción de lo otro y de lo abyecto. En lugar de ajustarse a los mandatos del gusto, la claridad o la funcionalidad, estas prácticas experimentaron con formas de hacer que interpelaban de manera directa la sensibilidad, el cuerpo y el espacio social.

Hoy, esa pulsión desobediente se desplaza y se reinventa en las artes híbridas, donde convergen tecnologías, cuerpos, lenguajes y materiales diversos que cuestionan los límites entre disciplinas y expanden el campo del arte hacia lo científico, lo tecnológico y lo social. Un ser híbrido se define como aquello que tiene un origen o una composición mixta, y que aporta variedad o complejidad a un sistema. En el ámbito artístico contemporáneo, lo híbrido explora la diversidad de medios y técnicas como terreno para la innovación y la experimentación en la creación artística. Instalaciones inmersivas, performances afectivas, bioarte, arte digital, arte sonoro y prácticas activistas que borran los bordes entre disciplinas —y entre arte y vida— abren nuevas formas de experimentar lo estético como acto encarnado, afectivo y político. En esta dirección, hoy se reconoce que la percepción es un proceso activo, situado y complejo que se produce entre los cuerpos y su entorno; es decir, es producto de una hibridación entre componentes biosociales, incluidas las estructuras políticas y culturales. Los límites entre percepción y cognición se diluyen. El cuerpo se concibe como una interfaz y es tanto receptor como medio de producción de sentido. Estas composiciones sensibles, híbridas y materiales se encuentran, además, en desarrollo: al tiempo que se transforman las dimensiones conscientes de nuestros cuerpos, se modifican percepciones y procesos de cognición impensados según su recorrido por el mundo sensible. El binomio percepción/cognición es un ensamblaje activo y dinámico, encauzado a través de filtros (atención, experiencia, contexto, expectativas), también condicionados por el estado en que nos sentimos y por las expectativas que deseamos sentir. De esta manera, se construye una realidad sensorial que da sentido al mundo en que vivimos³. Es aquí donde surge la cuestión central que promueve esta investigación: si el régimen escópico moderno ha contribuido a la formación de sujetos escindidos, generizados y persistentemente (re)presentados bajo lógicas normativas del ver y del saber, cabe preguntarse: ¿qué tipo de subjetividad promueven las artes híbridas? En contraposición a ese modelo visual dominante, las prácticas artísticas híbridas emergen desde los márgenes, en territorios liminales, como formas estéticas que no solo rompen con las jerarquías disciplinares, sino que también abren espacio a otras subjetividades. Estas formas artísticas reconfiguran activamente los modos de experiencia estética, relacional y social. En lugar de

3. A este respecto, es notable la aportación de James Gibson (1979), pero también de otro tipo de aproximaciones como las de Richard Gregory (1981) o David Marr (1982).

estabilizar identidades o consolidar discursos, las artes híbridas operan desde lo trans, entendiendo lo transgénero no solo como una identidad, sino como una potencia estética y política: la potencia de dislocar, mezclar, "compostar" y reapropiar sentidos y cuerpos. Jack Burnham, pionero en la reflexión sobre la hibridación entre arte, ciencia y tecnología, escribió a finales de los años sesenta: El resultado lógico de la influencia de la tecnología en el arte antes del final de este siglo debe ser una serie de formas de arte que manifiestan la verdadera inteligencia, pero tal vez más significativamente, con una capacidad para crear relaciones recíprocas con los seres humanos (Burnham, 1968: 15).

Siguiendo un planteamiento similar, este artículo se plantea precisamente una cuestión triple: 1) ¿A qué formas de atención, en medio de la dispersión contemporánea, nos invitan las artes híbridas? 2) ¿Cómo estas formas transformadas de experiencia estética inciden en nuestra construcción subjetiva y social desde lo diverso, lo mixto y lo opaco (en el sentido propuesto por Judith Butler)? Y finalmente, 3) ¿no ha sido acaso el arte, desde siempre, una práctica híbrida, encarnada y transgenérica en un sentido amplio?

En el presente, esta condición transgenérica originaria de toda práctica artística, no solo se acentúa, sino que retorna como una forma de lo reprimido, reclamando transformaciones epistemológicas, estéticas e institucionales. Así como los cuerpos trans visibilizan la fragilidad de los binarismos de género, las prácticas artísticas híbridas desestabilizan los límites entre cuerpo y tecnología, naturaleza y cultura, arte y vida. En ese gesto, el arte deviene un espacio de resistencia y creación donde lo inestable, lo impuro y lo transicional no son carencias, sino fuentes de potencia.

2. Atención trastornada. Por una recuperación del deseo más allá de la mirada

Este apartado toma prestado el título del libro de Claire Bishop, *Atención trastornada. Formas de ver arte y performance hoy* (Bishop, 2025). En su texto, Bishop reflexiona sobre cómo las transformaciones tecnológicas y sociales actuales han alterado, profundamente, nuestras formas de percibir y relacionarnos con el arte, especialmente con la *performance*. Sin embargo, en lugar de adoptar una postura apocalíptica o pesimista frente a la supuesta "pérdida" de atención contemporánea —un lamento común en la crítica tradicional—, propone entender esta atención fragmentada, intermitente e híbrida como un nuevo modo de experiencia estética.

Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, el interés por la transformación de la noción de atención en la cultura occidental fue ampliamente explorado, en relación con el impacto de la modernidad, el capitalismo industrial, los medios visuales y los dispositivos de control social. Estas transformaciones afectaron no solo las formas del arte y la percepción, sino también la constitución del sujeto moderno. Uno de los aportes fundamentales de estas investigaciones —retomado más tarde por Claire Bishop— es mostrar que la percepción humana no es una capacidad natural, fija o ahistórica, sino una construcción dinámica, mol-

deada por tecnologías, discursos científicos y regímenes de poder. La modernidad, en este sentido, no solo cambia lo que vemos, sino cómo vemos, es decir, las condiciones mismas de posibilidad de la percepción. Así, en un contexto capitalista, la atención se convierte en un recurso estratégico: algo que debe regularse, entrenarse y controlar.

Uno de los aspectos cruciales de la modernidad es una crisis continua de la capacidad de atención, en la que las configuraciones cambiantes del capitalismo continuamente fuerzan la atención y la distracción al límite, con una secuencia inacabable de nuevos productos, fuentes de estímulo y flujos de información, para después responder con nuevos métodos de dirigir y regular la percepción. (Crary, 2008: 23)

De este modo, la distracción se vuelve una amenaza y el sujeto atento representa el ideal moderno. Más aún, nuestra capacidad de atención se convierte en una especie de frontera entre normalidad y patología. El sujeto que se distrae, que no logra sostener la atención, se vuelve sospechoso, oscuro: es ineficiente, improductivo, incluso desviado. Esta patologización de la distracción alimenta una industria del control perceptivo que perdura hasta hoy, desde la ergonomía industrial hasta las interfaces digitales. La percepción moderna es un campo de batalla, en el que se dirimen relaciones entre conocimiento, poder y subjetividad. En este contexto no debemos adoptar una actitud nostálgica de una mirada pura o auténtica, sino una crítica a la forma en que la atención es capturada, disciplinada y "funcionalizada" en cada momento. Solo desde esa perspectiva nos podremos permitir pensar también en estrategias de fuga, suspensión o reapropiación de la percepción, que puedan desactivar o subvertir las lógicas del control.

Fueron, de nuevo, las formas de arte proto-vanguardistas y vanguardistas las que comenzaron a proponer experiencias perceptivas ambiguas, intermitentes o exigentes, que demandan de quienes observan un tipo de atención diferente, a veces contradictoria o incómoda, anticipando una de las premisas centrales del gesto vanguardista: el *shock*. Jonathan Crary habla de la importancia de la «suspensión de la percepción», no como una negación de la atención, sino como una desarticulación de sus automatismos. En esta línea, Claire Bishop celebra las prácticas artísticas híbridas que responden activamente a la lógica contemporánea de la atención dispersa: instalaciones performativas, obras basadas en archivo e investigación, intervenciones efímeras en el espacio público, entre otras. Lejos de ser mero "ruido", estas formas abren caminos hacia una estética más situada, política y sensible a la complejidad del presente.

Más que exigir a la persona espectadora una atención concentrada, estas obras la interpelan desde múltiples registros: visuales, corporales, afectivos, digitales. «La obra es menos pretenciosa, menos total; nos concede el espacio para ser móviles y sociales, para reaccionar, conversar, compartir y archivar mientras la vemos» (Bishop, 2025: 4). Las prácticas artísticas actuales no buscan recuperar un pasado de contemplación perdida, sino inventar nuevas

formas de relación, con las obras, con el tiempo y con las otras personas, en un contexto de saturación sensorial y mediática. En este sentido, la “atención trastornada” no es un déficit, sino una condición contemporánea con la que el arte puede dialogar críticamente y con enorme potencia transformadora.

Con casi un siglo de diferencia, Walter Benjamin se interesó por el modo en que la experiencia cinematográfica promovía una experiencia sensorial compleja que marcó una ruptura con las formas clásicas de recepción y contemplación artística. Una auténtica revolución tanto técnica como estética. De hecho, podríamos considerar el cine como la primera gran experiencia artística híbrida del siglo XX. En su breve, pero denso texto *Mickey Mouse*, escrito en 1930, refleja una mirada crítica y fascinada ante este nuevo fenómeno (Benjamin, 2018).

Parecía que nuestras tabernas y avenidas, nuestras oficinas y cuartos amueblados, nuestras estaciones y fábricas nos encerraban sin esperanza; pero llegó el cine con su dinamita de las décimas de segundo e hizo saltar por los aires este mundo carcelario, de tal manera que ahora podemos emprender sin trabas viajes de aventura en el amplio espacio de sus ruinas. (2018: 26)

Para Benjamin, los dibujos animados de Disney, en especial Mickey Mouse, manifiestan una forma de arte donde la percepción de la persona espectadora es continuamente sacudida, distraída y sacada de su eje. Una suerte de atención en la dispersión que reconfigura nuestra experiencia con el objeto artístico, al tiempo que, al desbordar nuestra experiencia estética, propicia un acontecimiento perceptivo, «una voladura terapéutica del inconsciente» (2018: 29), donde los cuerpos y sus potencialidades son (re)comprendidos. Benjamin, nota que los cortos de Mickey Mouse no apelan a una atención sostenida, como una novela o una obra de teatro, sino que lanzan una sucesión de estímulos rápidos. La persona espectadora no puede concentrarse, sino solo reaccionar.

La capacidad del arte para promover reacciones en la audiencia era para Benjamin el primer síntoma de la fuerza política de la práctica artística y él la desarrolló junto al concepto de «inervación». Este término se refiere a la acción que ejerce un nervio sobre la función de un órgano. En este contexto, se concibe como un impulso que desencadena un gesto, un impulso que trasciende al individuo al tener un efecto colectivo. De este modo, el gesto, entendido como una reacción corporal insurrecta, se transforma en una acción política. En su obra *Programa de un teatro infantil proletario* (1928), Benjamin desarrolla la relación entre inervación y gesto en el marco de sus propuestas sobre la imagen como acción, anticipando su posterior formulación de la imagen dialéctica (Benjamin, 2009: 382). Para Benjamin algunas formas artísticas tienen la doble capacidad de producir una escisión, una fractura en el sentido (un *shock* en el *continuum* de la realidad), y, al mismo tiempo, es precisamente esa ruptura la que desencadena una reacción corpórea, una «inervación», una energía que posibilita el encuentro entre el cuerpo individual y el cuerpo colectivo. En la teoría materialista de Benjamin,

la toma de conciencia no puede entenderse sin una inscripción en el cuerpo, sin una dimensión corpórea que la sustente.

Solo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en intervención corporal colectiva y las intervenciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede superar a sí misma. (Benjamin, 2007: 127)

Este movimiento energético puede alcanzar una intensidad casi explosiva, capaz de convocar la imaginación colectiva hacia una acción común. En este marco, imagen y cuerpo se vuelven indisociables: es en su implicación mutua donde emerge la posibilidad de una transformación política.

Para Simone Weil, es también en la atención donde reside una suerte de potencia liberadora. En el encuentro atento se da un ejercicio de supresión de todo interés, toda «in-tención» particular para optar al vacío que todo instante de «a-tención» exige (Weil, 1994). Atender verdaderamente es un acto de vida. El sujeto se vacía de su deseo e intereses ante el objeto artístico para atenderlo. Cuando dirigimos nuestra atención hacia lo vivo, nos llenamos también de vida. Para Weil, la modernidad produce un simulacro de lo vivo, nos distrae hacia aquello que, por su estímulo constante, solo está vivo en apariencia.

La lógica de la distracción capitalista: una atención capturada, fragmentada, colonizada por lo inmediato es muy distinta de la atención trastocada que proponen Bishop, Benjamin o Weil, entendida como una apertura receptiva que requiere presencia y vaciamiento del yo». En esta dirección, Mark Fisher sostiene que el capitalismo contemporáneo funciona como un régimen afectivo que no solo captura la atención, sino también la imaginación. Su noción de «realismo capitalista» describe esa imposibilidad de imaginar alternativas: un estado de captura psíquica donde incluso el deseo de otra forma de vida queda neutralizado. Fisher no solo denuncia la saturación de estímulos y la hiperconectividad como formas de alienación, sino también la producción de una subjetividad exhausta, ansiosa y atrapada en un presente continuo, sin horizonte (Fisher, 2016).

Mientras Weil propone la atención como una práctica espiritual y ética, Fisher la concibe como un campo de disputa política y afectiva. En ambos casos, la atención se revela como algo más que un recurso cognitivo: es el lugar donde se juega nuestra relación con el mundo. Weil advierte que atender no es solo una disciplina perceptiva, sino también una forma de educar y afinar el deseo, orientándolo hacia lo genuinamente vivo. En su forma más elevada, la atención no es un esfuerzo, sino una apertura receptiva, un estado de disponibilidad radical que participa de la dimensión sacramental del mundo, allí donde lo visible y lo invisible se tocan (Weil, 2024). Es importante subrayar que atención no implica sumisión ni pasividad: no se trata de un silencio domesticado, sino de una forma activa de relación con el mundo, una presencia transformadora para sujeto y objeto. La atención es una acción sutil pero poderosa, que «suspende el yo» para dar lugar a la alteridad. En términos neomaterialistas, podríamos

hablar de una «intra-acción»: un proceso relacional donde cuerpos, pensamientos y afectos coemergen en una red de significación compartida (Barad, 2007). Así entendida, la atención es también una práctica ética y estética de cuidado, apertura y transformación.

La atención trastornada, potenciada por las artes híbridas, disuelve la hegemonía de la visión en favor de una inervación corpórea: una experiencia estética donde lo háptico cobra protagonismo. En esta línea, Karen Barad propone repensar el acto de “tocar” no como mero contacto entre superficies, sino como una implicación profunda entre materia y sentido: una vibración compartida en la que los límites entre cuerpos se desdibujan. El tacto, desde esta perspectiva, es también una práctica epistemológica y ontológica: una forma de conocer y devenir con el mundo. En el marco de una materia *queer*, que desestabiliza jerarquías binarias e identidades fijas, el tacto se vuelve potencia híbrida, una estética del *entre*, donde el arte reconfigura la realidad desde una sensibilidad encarnada (Barad, 2023). En esos gestos mínimos y materialidades sensibles emerge una política de la porosidad: una apertura a lo otro que atraviesa cuerpos, tiempos y afectos. Así, el arte —en su dimensión híbrida y situada— se afirma como un campo donde atención, tacto e intra-acción se entrelazan, generando nuevas formas de existencia relacional y resistencia micropolítica.

La emergencia de una “atención híbrida”, mediada por la tecnología, transforma la experiencia estética más allá de las personas creadoras o espectadoras: reconfigura profundamente las instituciones artísticas, sus modos de exhibición, conservación y legitimación. La atención ya no se dirige de forma lineal o sostenida, sino que opera desde la fragmentación, la simultaneidad y la deriva, lo que obliga a museos, archivos y centros culturales a repensar sus estructuras y sus formas de vinculación con el público. El museo contemporáneo busca hoy interactuar, participar de una experiencia compleja que involucra múltiples cuerpos, objetos y temporalidades. Pero el impacto va más allá: cuestiona los fundamentos epistemológicos de la estética y de la historia del arte, desafiando sus narrativas lineales, cánones excluyentes y jerarquías sensoriales. En este nuevo paisaje, la atención trastornada e híbrida no solo redefine la experiencia estética, sino que habilita una posibilidad ética: imaginar formas de saber y de relación más diversas, porosas y situadas.

3. Del espectador dócil a las corporalidades expectantes. Hacia una estética de la opacidad y el devenir común

El cuerpo es el soporte y, al mismo tiempo, el límite de la atención. La dimensión corpórea de todo acto perceptivo implica una doble condición. Por un lado, el cuerpo es moldeado por tecnologías, dispositivos y discursos que buscan regular, controlar y optimizar su capacidad de percepción; por otro, el cuerpo puede también resistir, desbordar esas normas y abrir espacios de suspensión, desvío o atención errática que desestabilizan el régimen perceptivo dominante.

Esta tensión entre domesticación y resistencia encuentra un terreno privilegiado de exploración en la práctica artística. El arte, en tanto que ejercicio encarnado imaginativo-es-

peculativo de relación con el mundo sensible y simbólico, no solo está atravesado por categorías conceptuales que intentan contener o domesticar su potencia, sino que también posee una capacidad inherente para trascender las intenciones de quienes lo producen y promueven. Los objetos artísticos, entendidos también como «cuasi-cuerpos», precisamente por su ambigüedad y su apertura, señalan hacia lugares que exceden su marco original, convocando formas de atención y experiencia que pueden devenir actos críticos, gestos de resistencia o experiencias de reapropiación sensible del mundo (Lull, 2025).

Estos objetos se presentan como entidades ambiguas y sintomáticas, cuya potencia radica en su capacidad de generar sentido a partir de las relaciones que activan. Son, al mismo tiempo, productos y agentes de los sistemas en los que se inscriben. Así, un mismo objeto o imagen tangible puede participar tanto en la producción de subjetividades alineadas con un orden dado —como el patriarcal-capitalista— como en la gestación de formas de resistencia a ese mismo orden. Su eficacia no es unívoca: en ciertos contextos, su propia activación puede contribuir a transformar, o incluso a desestabilizar, el sistema que originalmente lo configuró. Lejos de ser pasivos, estos objetos difractan las fuerzas que los constituyen: su puesta en relación puede provocar desvíos, interferencias y transformaciones imprevistas.

Desde esta perspectiva, el concepto de «difracción», tal como lo propone Karen Barad, resulta fundamental. A diferencia del reflejo, que reproduce lo mismo, la difracción implica una relación de diferencia: una interferencia entre elementos que se coafectan sin perder su singularidad. Aplicado a lo material, este enfoque permite pensar los objetos artísticos no como unidades cerradas, sino como nodos de intra-acción, en los que cuerpos, discursos, afectos y tecnologías se entrelazan produciendo lo nuevo (Barad, 2007).

Este enfoque dialoga directamente con las propuestas de Rosi Braidotti, quien desde una perspectiva posthumanista y también neomaterialista, plantea que la materia, incluyendo la materia del cuerpo, no es pasiva ni secundaria, sino una fuerza productiva, deseante y transformadora. En su visión, los objetos y cuerpos no humanos tienen agencia, y están inmersos en redes de afectos y potencias que desbordan las lógicas dualistas del pensamiento occidental. La subjetividad ya no se construye desde la separación entre mente y cuerpo, humano y no humano, sino desde una ontología relacional y afirmativa, donde la transformación constante es la condición fundamental de lo viviente.

Los planteamientos de Barad y Braidotti, trasladados al campo de la teoría del arte, permiten articular la idea de que los objetos artísticos son el resultado de comportamientos no lineales de la materia, comportamientos que escapan a la predicción y que, a menudo, «pese a todo», desembocan en la transformación o el colapso del sistema al que pertenecen⁴. Esta perspectiva resuena con la agencia potencial de los objetos: su capacidad de abrir líneas de fuga allí donde parecía no haber alternativa. Esa potencia de apertura proviene, al igual que en los cuerpos humanos, de su condición no transparente, opaca.

4. Las imágenes malgré tout de Didi-Huberman señalan «el “pese-a-todo” del pensamiento que cuestiona su memoria, aquella que ve en el hecho histórico singular una excepción teórica capaz de modificar la opinión preexistente sobre lo “inimaginable”». (Didi-Huberman, 2004: 96).

El concepto de *sujeto opaco* en Judith Butler emerge como una crítica a los regímenes de inteligibilidad que pretenden hacer a los sujetos completamente transparentes, descifrables y clasificables (Butler, 2009). Para Butler, toda identidad está atravesada por normas sociales que la constituyen, pero también la limitan. En este marco, el sujeto nunca es totalmente coherente ni autosuficiente; más bien, está siempre en devenir, constituido por relaciones de poder, lenguaje y reconocimiento.

La *opacidad* del sujeto señala precisamente ese exceso que no puede ser capturado por las categorías normativas —ya sean de género, raza, clase o sexualidad—. No se trata de un déficit de comprensión, sino de una condición ontológica: los sujetos son opacos porque su ser no se agota en las definiciones sociales que intentan nombrarlos. Esta opacidad es, a su vez, una forma de resistencia. Al no ser completamente legible para el poder, el sujeto opaco escapa, desborda, desacomoda las taxonomías dominantes. Butler articula esta noción con una ética de la no violencia que se funda en el reconocimiento de la alteridad radical del otro. No comprender al otro completamente, no poder reducirlo a una categoría o a una narrativa, no es motivo para la exclusión, sino el fundamento de una ética relacional. En este sentido, la opacidad es también una invitación a sostener una relación con lo irreductible del otro, con su misterio y su diferencia, sin intentar dominarlo o explicarlo del todo.

Desde una perspectiva política, el sujeto opaco pone en cuestión los dispositivos de vigilancia, control y normalización que buscan producir cuerpos legibles y regulados. Por ello, reivindicar la opacidad es una manera de abrir espacio a formas de existencia que no se dejan asimilar ni domesticar por los discursos dominantes. Es una apuesta por una subjetividad abierta, inestable, y, precisamente por ello, potencialmente transformadora.

Así como el sujeto no puede ser completamente comprendido o clasificado, las prácticas artísticas híbridas resisten los regímenes de visibilidad y significado que han dominado la historia del arte occidental. Rehúsan ofrecer una experiencia “transparente”, proponiendo, en cambio, una relación incómoda, interrumpida, incluso ambigua, con la persona espectadora. El arte híbrido asume esta condición de opacidad, de indeterminación, de desborde, e invita a explorarla, así como a explorar lo que nuestros cuerpos expectantes pueden alcanzar en el marco de esta relación.

Marcel Duchamp es una figura clave en el surgimiento de las artes híbridas, al cuestionar los límites entre disciplinas e incorporar elementos conceptuales, tecnológicos y filosóficos en su práctica. Uno de los aspectos más radicales de su pensamiento es la revalorización de la oscuridad, no como mera ausencia de luz, sino como un espacio fértil para pensar lo indeterminado y lo no visible. Frente a la tradición occidental que ha privilegiado la luz como símbolo de verdad y conocimiento, Duchamp reivindica la sombra, la opacidad y lo invisible como alternativas críticas. En obras como *Étant donnés*, donde la imagen solo se revela a través de un orificio, o *El Gran Vidrio*, donde la transparencia se convierte en trampa perceptiva, expone la imposibilidad de una visión total y cuestiona la supremacía del ojo. Para Duchamp, la oscuridad no es un límite, sino un espacio de resistencia, donde lo incierto y lo conceptual operan como estrategias frente al control visual moderno. Más que negar

la visión, la subvierte desde dentro, proponiendo una estética de la ambigüedad, el misterio y el pensamiento como zonas productivas más allá de lo visible⁵. Aquí, la opacidad no es un obstáculo, sino una estrategia crítica: desactiva el consumo rápido de sentido e invita a una implicación más ética y compleja. Frente a las nociones modernas de atención focalizada y contemplativa, este trastocamiento implica una forma de estar presente que se alinea con la lógica del sujeto opaco: una disposición afectiva y cognitiva que no busca controlar o entenderlo todo, sino *estar(ser) con* lo múltiple, lo no resuelto, lo impensado.

Desde la intersección entre ciencia y posthumanismo, N. Katherine Hayles propone una teoría de la cognición no consciente a partir del concepto de «lo impensado», definido como «el modo de interactuar con el mundo enredado en un eterno presente» (Hayles, 2024). Este enfoque desplaza la centralidad de la consciencia, aludiendo a procesos no conscientes que resultan fundamentales para su funcionamiento. Lo impensado traza una «tierra incógnita» más allá, o más acá, de las nociones consolidadas por la consciencia. No se trata de una abstracción más, sino de una dinámica relacional entre sujetos humanos y sistemas técnicos. Al incorporar lo impensado como eje entre práctica artística, ciencia y tecnología, Hayles impulsa un modelo holístico de conocimiento que trasciende dicotomías como razón/afecto, consciencia/inconsciente, humano/tecnológico. Esta propuesta abre un marco teórico que articula arte, ciencia y tecnología como campos interconectados de experiencia. Además, al desafiar estructuras dominantes, lo impensado habilita nuevas formas de conocimiento y expresión, emergiendo especialmente en prácticas creativas. De algún modo, la práctica artística, y en especial la vinculada a las artes híbridas, genera (plata)formas de aparición, donde lo impensado y lo inimaginado pueden acontecer.

El proyecto *Eine Kleine GeneMusik* es un ejemplo relevante del encuentro entre arte, ciencia y tecnología en el arte híbrido⁶. El proyecto explora la capacidad de las morfologías físicas (como el ADN) y las estructuras culturales (como la notación musical o los memes) de actuar como sistemas mnemónicos, es decir, como soportes de memoria a distintas escalas. Al emplear procesos biológicos impredecibles, como mutaciones en bacterias, se erosiona el control humano sobre la obra, delegando parte de su autoría en la agencia biológica⁷. El resultado vuelve al ámbito humano a través de una interpretación musical en vivo, donde el virtuosismo y la subjetividad del desempeño aportan nuevas capas de significado. Se construye así una matriz fluida de intercambio cultural, social y biológico que trasciende barreras temporales y espaciales, auspiciando nuevos territorios relacionales y cognitivos.

5. La relación de Duchamp con la oscuridad y lo femenino como dimensiones resistentes a los discursos hegemónicos se encuentra maravillosamente recogido en Cruz Sánchez, 2016.

6. El artista responsable de este proyecto es Nigel Helyer, también conocido como Dr. Sonique. Se trata de un escultor y artista sonoro interdisciplinario con sede en Australia, reconocido internacionalmente por sus instalaciones sonoras de gran escala, obras ambientales, bioarte e iniciativas colaborativas entre arte y ciencia. Para una mayor profundización en este proyecto véase: Helyer, 2020.

7. Más ejemplos de proyectos y experiencias de arte híbrido, así como reflexiones sobre su génesis y sus posibilidades, pueden encontrarse en Díaz-Kommonen et al., 2024.

Umática. 2025;8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21745>

Este planteamiento sintoniza con la propuesta del «compost» de Donna Haraway, una teoría que asume que el conocimiento deviene siempre “con”, desde la reciprocidad y la red enredada de conexiones y confrontaciones posibles. «Los seres asociados ontológicamente heterogéneos devienen lo que son y quienes son en una configuración del mundo semiótico-material relacional. Naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas del mundo» (Haraway, 2019: 36). Haraway sugiere el «compost» porque está involucrado en el ensamblaje vital; una clara vindicación de la materialidad siempre múltiple y diversa, necesaria para todo proceso de conocimiento. Las artes híbridas o surgidas del entrelazamiento entre diferentes prácticas artístico-imaginativas podrían entenderse como la puesta en forma de este conocimiento encarnado y enredado, donde las jerarquías son solo una ficción interesada. Las formas de cognición social, así como las artes híbridas, presuponen un desarrollo que acontece entre ecofactos, artefactos y prácticas sociales siempre cambiantes, en concordancia con la misma dinámica de la cognición. El devenir común al que alude el título de este apartado remite, en la línea de los planteamientos de Barad, Braidotti y Haraway, a un ensamblaje en el que humanos, no humanos, tecnologías y discursos se configuran mutuamente. Con estas propuestas neomaterialistas, el futuro no debe entenderse como una certeza fija, sino como una construcción que surge del imaginario compartido. En este marco, imaginar constituye ya una forma de materialización relacional, siempre abierta y equívoca. Esta dimensión no se limita al plano discursivo, sino que se enraíza en las prácticas corporales, en particular en el tacto, que actúa como mediador entre pensamiento y experiencia. Una forma de «pensar en movimiento», donde imaginación y sensación se entrelazan para configurar modos de existencia futuros (Mroczkowski, 2024).

En el campo del arte híbrido, esta dimensión se manifiesta en la capacidad de ciertas obras para reunir sensibilidades y temporalidades heterogéneas, biológicas, técnicas y culturales y convertirlas en experiencia compartida, compuestas. Lo decisivo es la red de interacciones que hace emerger la obra como acontecimiento imprevisto e impensado. La práctica artística crea condiciones favorables para que los cuerpos humanos y no humanos, se afecten entre sí. La obra funciona entonces como un nodo de convergencia, donde percepciones, emociones, tecnologías y memorias se entrelazan en un campo sensible compartido susceptible de hacer emerger sentidos por-venir. La dimensión política de esta propuesta se sitúa en su capacidad para abrir un espacio de lo común que no se funda en la transparencia ni en la regulación normativa, sino en la opacidad y la diferencia. Se trata de un común no prescrito, que se constituye en la interacción (es)tética y que, precisamente por su carácter dinámico, híbrido y abierto, puede devenir en una práctica transformadora.

El cuerpo de la persona espectadora ya no es el punto de llegada de un mensaje visual, sino un nodo sensible que participa en la producción misma de la experiencia estética. Aquí, el pensamiento de Rosi Braidotti vuelve a ser clave: el sujeto posthumano que ella propone es un sujeto compuesto, situado, transindividual, que no se define por su autonomía, sino por su capacidad de estar en relación, de formar parte de una ecología de fuerzas y materialidades vivas (Braidotti, 2013). Aplicado a la experiencia artística, esto significa que la persona

espectadora deja de ser un sujeto soberano para convertirse en una zona de paso de intensidades, un cuerpo poroso que coemerge con la obra y con el entorno. Siempre en y desde un estar-con en constante transformación.

Las prácticas artísticas híbridas sitúan a la persona espectadora dentro de un entramado relacional donde cuerpos, materiales, imágenes, sonidos, ciencia, tecnologías y afectos se impactan mutuamente. Todo acto de percepción es una forma de intra-acción, no una interacción entre entidades previamente definidas, sino un proceso en el que las identidades de los cuerpos, las obras y los sentidos emergen juntas, en mutua constitución. Ver ya no es capturar ni comprender, sino dejarse afectar, atender desde el cuerpo, aceptar el desequilibrio, la deriva, la transformación. Esta reformulación del lugar de la persona espectadora abre posibilidades para una política de la percepción: una práctica que resiste a la captura capitalista de la atención, que activa formas de estar en el mundo más sensibles, abiertas y críticas.

Vilém Flusser, en su teoría de la imagen técnica y la cultura poshistórica propone una transformación radical de la forma en que los sujetos se relacionan con el mundo, consigo mismos y con la información. Para Flusser, las imágenes técnicas —fotografía, cine, video, arte digital— no representan simplemente la realidad, sino que la *programan*, es decir, la codifican a través de aparatos que median nuestra experiencia (Flusser, 2015). En este contexto, el sujeto ya no es un productor soberano de sentido, sino alguien que opera dentro de un sistema de programas, códigos y retroalimentaciones, lo cual resuena profundamente con la figura del *sujeto opaco* en Butler: un sujeto descentrado, procesual y condicionado por estructuras que lo exceden.

Al igual que Butler desconfía de las categorías normativas que pretenden estabilizar la identidad, Flusser desconfía de las categorías tradicionales del pensamiento histórico-lineal. En su lugar, propone la figura del *homo ludens*, un sujeto que juega con los aparatos, los códigos y los símbolos, en lugar de dominarlos desde un exterior. Este juego no es frívolo: es una forma de resistencia y creación, una manera de habitar el mundo de manera inventiva y crítica. Aquí es donde el arte híbrido adquiere todo su potencial: como un espacio de juego con los códigos, de manipulación de lo técnico, de recomposición de las formas sensibles y cognitivas.

Las artes contemporáneas que se alimentan de lo técnico, lo performativo y lo participativo no buscan la concentración sostenida y unívoca de las personas espectadoras, sino que interpelan una atención fragmentada, multicanal, incluso distraída. Pero esta distracción, como vimos, no es desinterés: es otra forma de *atención distribuida*, de estar afectivamente implicado en múltiples capas sensoriales, simbólicas y materiales. Esta forma de estar se asemeja a la apertura ética radical que exige tanto Butler como Flusser: una disposición no totalizante, no dominante, que se deja afectar por lo que no puede controlar ni comprender del todo.

Las artes híbridas, desde esta perspectiva, no solo hacen tambalear los fundamentos tradicionales del arte, sino que reconfiguran la relación entre percepción, tecnología y subjetividad. No buscan representar la realidad, sino *reprogramarla* desde adentro, implicando a

las personas espectadoras en un juego ético y estético donde se desestabilizan las fronteras entre humano y máquina, imagen y concepto, yo y otro.

Las nuevas imágenes (...) son modelos para la futura experiencia, para la valoración, para el conocimiento y para la acción de la sociedad. Con toda imagen nueva, el universo imaginario de la sociedad es transformado, y el poder de la imaginación hace que la rigidez de la circunstancia (...) sea sustituida por fluidez y maleabilidad. (Flusser, 2015: 36)

4. ¿Y si la práctica artística fuera siempre ya una experiencia híbrida?

El «retorno de lo reprimido», es un concepto psicoanalítico introducido por Sigmund Freud. Este término describe el fenómeno por el cual contenidos mentales que han sido reprimidos en el inconsciente tienden a reaparecer de forma distorsionada en la conciencia, a menudo a través de síntomas, sueños o actos fallidos (Freud, 1979).

Hal Foster utilizó esta noción para analizar cómo ciertas formas del arte contemporáneo, especialmente desde los años setenta en adelante, traen de vuelta lo que había sido negado o excluido por las narrativas modernistas del arte (Foster, 2022). Este retorno no es un simple revivir del pasado, sino un reingreso transformador: lo reprimido vuelve con fuerza, pero no de forma idéntica, sino como una distorsión productiva, un síntoma que rearticula las condiciones del presente.

Foster subraya que este retorno no se da en abstracto, sino en el plano de lo real, en el sentido lacaniano: lo que no puede ser completamente simbolizado y, sin embargo, insiste, retorna, interrumpe⁸. Las artes híbridas comparten esa lógica: no se dejan reducir a un código o a una categoría; son siempre excesivas. En ellas, lo reprimido se materializa como mezcla, como impureza, como indisciplina formal y política. Y esa condición, es precisamente lo que otorga al arte su fuerza crítica, su capacidad de producir sentido más allá del sistema del arte. Algo análogo sucede con los cuerpos y las experiencias *queer*: cuerpos que desbordan los límites categoriales impuestos por el binarismo, la heteronormatividad y la lógica identitaria. Cuerpos que «como las formas, no son espacios naturales ni sagrados, son lugares híbridos de tensión dinámica» (Mora, 2021: 33). No se trata simplemente de identidades alternativas, sino de modos de existir que fracturan la norma, que ponen en crisis el régimen de inteligibilidad dominante. Como sugiere Luce Irigaray, estos cuerpos disidentes devienen instancias subversivas: descomponen la norma desde adentro, revelando su carácter artificial, contingente, y profundamente violento (Irigaray, 1974). Esta íntima conexión entre artes híbridas y cuerpos *queer* queda perfectamente sintetizada por la curadora argentina Kekená Corvalán en su texto *Curaduría afectiva*: «No era cuestión de salir a buscar ejemplos de lo

8. Real, Imaginario y Simbólico, estan desarrollados en la conferencia pronunciada en el Hospital Psiquiátrico de Sainte-Anne, París, el 8 de Julio de 1953, en ocasión de la primera reunión científica de la recientemente fundada Société Française de Psychanalyse, y posterior discusión. (Lacan, 1977).

transdisciplinar en el arte contemporáneo (...). No era la cosa salir al afuera. Lo transdisciplinar era nuestro propio dispositivo cotidiano de trabajo, intimidad, lucha, compromiso, existencia» (Corvalán, 2021: 9).

Del mismo modo que lo *queer* no constituye una novedad ni una anomalía, sino que funciona como una fuerza crítica que revela la dimensión construida, normativa y ficcional del género —también de manera retroactiva—, podríamos proponer que toda práctica artística ha sido siempre ya una experiencia híbrida. El gesto artístico, lejos de ser una operación pura, autónoma o autoidéntica, emerge desde el cruce entre observación y especulación, deseo y técnica, experiencia sensible e inconsciente, afecto y pensamiento, individuo y comunidad. La hibridez, en este sentido, no es un síntoma tardío de la posmodernidad ni una excentricidad del arte contemporáneo: es su condición originaria.

La historia está atravesada por prácticas profundamente híbridas. Desde las pinturas rupestres —que integraban gesto, luz, sonido, cuerpo y territorio— hasta las iglesias románicas, concebidas como experiencias inmersivas. También los jardines islámicos y japoneses, donde el vacío, el tiempo y el ritmo estacional articulan estética, filosofía y sensibilidad ambiental. Los retablos barrocos, especialmente en contextos coloniales, operan como instalaciones que fusionan escultura, pintura, luz, teatralidad e integrando muchas veces elementos culturales indígenas, que dan lugar a formas de hibridación simbólica que desbordan toda clasificación formal o estilística.

Estas obras, y muchas otras, evidencian que la hibridez no es una invención del arte contemporáneo, sino un rasgo fundante de la práctica artística. Reconocer el carácter híbrido del ejercicio artístico no solo permite restituirle su complejidad, sino también activar su potencia relacional y su dimensión viva, inseparable de los cuerpos, los contextos y las formas de vida que lo atraviesan.

Las artes híbridas contemporáneas no solo desdibujan las fronteras entre disciplinas, lenguajes o formatos, sino que funcionan como zonas de aparición de aquello históricamente reprimido por las estructuras del saber, la estética o el poder. En este sentido, la hibridez no es solo una estrategia formal, sino una vía para el retorno de lo excluido: saberes no normativos, cuerpos disidentes, formas populares o indígenas, materiales impuros, lenguajes inestables, lo emocional, lo afectivo, lo situado y lo más-que-humano. Todo lo que fue marginado de los marcos de lo legítimo reaparece en el arte híbrido como resto resistente y fuerza generadora.

5. Conclusiones: El cuerpo como interfaz. Materialidad, inmaterialidad e hibridación.

Resulta ciertamente paradójico que en el marco de la historia del arte tradicional el sujeto espectador haya sido construido como una entidad etérea, desmaterializada, cuya atención ideal debía ser pura, transparente, casi incorpórea. En este modelo, la visión se entendía como un acto trascendente, separado del cuerpo, del deseo, del afecto. Sin embargo, esa mirada supuestamente inmaterial se dirigía a objetos celebrados —y a la vez vigilados— por su densi-

dad material, su técnica, su peso, su durabilidad. La obra debía ser materia noble, pero esa misma materia era también un signo de su impureza frente al ideal estético elevado y abstracto.

Frente a este modelo, la experiencia artística contemporánea ha desplazado radicalmente estas coordenadas. Se habla cada vez más de arte inmaterial, de experiencia expandida, de interfaz sensible, pero reveladoramente lo que emerge con fuerza es la centralidad del cuerpo como condición de posibilidad del acontecimiento estético. Lejos de desaparecer, la materia vuelve, pero no como objeto, sino como presencia corporal, como afecto, gesto, vibración, atención.

En esta nueva lógica, la obra tiende a perder su dimensión visual autónoma en favor de una forma más procesual, relacional e inmersiva. El cuerpo ya no es el soporte pasivo que observa desde fuera y se convierte en una interfaz viva, en una materia en resonancia, que activa y es activada por la obra. Así, en plena invocación de la inmaterialidad del arte, la materia del cuerpo se vuelve ineludible. No asistimos a una desmaterialización total, sino a una reconfiguración del campo de lo sensible, donde lo inmaterial, híbrido o difuso del dispositivo se encuentra con lo irreductiblemente carnal del cuerpo⁹. Como ya apuntaban Lucy Lippard y John Chandler a finales de los años sesenta, el arte conceptual desplazó el foco del objeto a la idea. En este modelo, la materia se niega, porque la sensación se ha convertido en concepto, en lenguaje (Lippard y Chandler, 1968). El arte se vuelve proposicional, lingüístico, despojado. Frente a ello, el arte híbrido, tal como se despliega hoy, no niega la materia, sino que la redistribuye: la convierte en energía, en cuerpo fragmentado, en atención trastornada. La hibridez no es solo una mezcla de técnicas o disciplinas, sino una forma de poner en crisis las fronteras: entre lenguajes, entre cuerpos, entre formas de percepción. Las artes visuales se sitúan hoy, como ya señalaba Lippard, en un cruce de caminos: el arte como idea y el arte como acción (Lippard, 2004). Uno tiende a la desmaterialización por vía del concepto; el otro, por vía de la energía. Pero lo que está en juego ahora no es solo esta bifurcación, sino la emergencia de una tercera vía: un arte enredado que es a la vez cuerpo, idea, acción, imagen, código y experiencia. Tal vez la propuesta estética y política de nuestro tiempo ya no pase por la dicotomía entre materialidad y desmaterialización del cuerpo, como en ciertos discursos utópicos del arte conceptual o de la tecnocultura, sino por su fragmentación, su porosidad, su exposición radical a lo múltiple e híbrido. Lo que emerge es una sensibilidad dislocada, descentrada, que se afirma en el contacto con lo inestable, lo híbrido, lo impuro y lo impensado.

Se trata entonces de pensar el cuerpo y la práctica artística no desde la autonomía ni la identidad fija, sino desde la relacionalidad, lo trans y la co-constitución con lo no humano. En este marco, lo sensible se vuelve un territorio vibrante y expandido, donde lo estético se abre a una política del afecto, de la incomodidad, del ruido, del *estar entre*. El arte —como el pensamiento— debe entonces desear y sostener la incertidumbre, dar lugar a nuevas formas de sentir y saber. Lo verdaderamente novedoso no es solo el cuestionamiento de la mente como

9. Si bien no ha sido objeto central de este artículo, cuando hablamos de cuerpo podemos incluir la materialidad corpórea de todos los soportes vinculados al arte digital o virtual. Una reflexión pertinente al respecto se puede encontrar en Alsina, 2014.

centro del «ser», sino la manera en que la tecnología y las experiencias híbridas modifican nuestra experiencia de corporalidad, percepción y subjetividad. Desde las prótesis sensoriales hasta las interfaces hápticas, pasando por la inteligencia artificial y la realidad aumentada, la noción de un “yo” limitado al cerebro o a la piel se diluye, dando lugar a una subjetividad distribuida, que se extiende más allá del cuerpo biológico.

Este cambio en la percepción, la atención y la concepción del/los cuerpos/s implica, necesariamente, una transformación de la propia noción de sujeto. Una subjetividad distribuida, relacional y tecnológicamente mediada permite cuestionar las formas hegemónicas del antropocentrismo moderno, y con ello, abre la posibilidad de superar las lógicas extractivistas, jerárquicas y violentas que caracterizan nuestro presente. Al descentrar al sujeto humano como medida de todas las cosas, se habilitan formas de existencia más porosas, interdependientes y afectivas, capaces de imaginar otras maneras de habitar el mundo.

Referencias

- Alsina, P. (2014). Desmontando el mito de la inmaterialidad del arte digital: hacia un enfoque neomaterialista en las artes. *Artnodes*, 14, 78–86. <https://doi.org/10.7238/a.voi14.2405>
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Barad, K. (2023). *Tocando al extrañ interior* (S. Puente, Trad.). Editorial Cactus.
- Benjamin, W. (2007 [1917]). Sobre el programa de la filosofía venidera. En *Obras completas. Libro II, 1* (J. Navarro Pérez, Trad.). Abada.
- Benjamin, W. (2009 [1928]). Programa de un teatro infantil proletario. En *Obras completas. Libro II, 2* (J. Navarro Pérez, Trad., pp. 382–386). Abada.
- Benjamin, W. (2018 [1931]). *Mickey Mouse* (W. Erger, Trad.). Casimiro Libros.
- Bishop, C. (2025 [2024]). *Atención trastornada: Formas de ver arte y performance hoy*. Caja Negra.
- Braidotti, R. (2013). *Lo posthumano* (J. C. Gentile Vitale, Trad.). Gedisa.
- Burnham, J. (1968). *Beyond modern sculpture: The effects of science and technology on the sculpture of this century*. George Braziller.
- Butler, J. (2009 [2005]). *Dar cuenta de sí mismo: Violencia ética y responsabilidad* (H. Pons, Trad.). Amorrortu Editores.
- Butler, J. (2011). Las categorías nos dicen más sobre la necesidad de categorizar los cuerpos que sobre los cuerpos mismos [Entrevista de D. Gamper Sachse a J. Butler]. En *Violencia de Estado, guerra, resistencia: Por una nueva política de la izquierda*. Katz Editores.
- Corvalán, K. (2021). *Curaduría afectiva*. Cariño Ediciones.
- Crary, J. (2008 [1990]). *Suspensiones de la percepción: Atención, espectáculo y cultura moderna* (Y. Hernández Velázquez, Trad.). Akal.
- Cruz Sánchez, P. A. (2016). *Marcel Duchamp: La sombra y lo femenino*. Edicions Bellaterra.

- Díaz-Kommonen, L., Tenhunen, J., Smite, R., & Smits, R. (Eds.). (2024). Beyond the hybrid: Narratives, new media experiments and speculations touching art and science knowledge exchange. RIXC; Aalto University. https://rixc.org/press/BeyondTheHybrid_download.pdf
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto* (M. Miracle, Trad.). Paidós.
- Fisher, M. (2016 [2009]). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* (C. Iglesias, Trad.). Caja Negra.
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad* (J. Tomasini, Trad.). Caja Negra Editora.
- Foster, H. (2022 [1996]). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo* (A. Brotons Muñoz, Trad.). Akal.
- Freud, S. (1979 [1914–1916]). La represión. En S. Freud, *Obras completas. Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras* (Vol. 14, J. L. Etcheverry, Trad., pp. 135–152). Amorrortu Editores.
- Gibson, J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Houghton Mifflin.
- Goldstein, E. B., & Cacciamani, L. (2010). *Sensación y percepción* (E. Levit Mora, Trad.). Sanz y Torres.
- Gregory, R. (1981). *Mind in science: A history of explanations in psychology and physics*. Penguin.
- Haraway, D. (2019 [2016]). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno* (H. Torres, Trad.). Consonni.
- Hayles, N. K. (2024 [2017]). Lo impensado: Una teoría de la cognición no consciente y los ensamblajes cognitivos humano-técnicos (A. L. Gabrielidis, L. L. Gabrielidis, & T. Navarro, Trans.). Caja Negra.
- Helyer, N. (2020). Genes, memes and dots. *Performance Research*, 25(3), 145–152.
- Hume, D. (2015 [1748]). *Investigación sobre el conocimiento humano* (J. de Salas Ortueta, Trad.). Alianza Editorial.
- Irigaray, L. (1974). *Speculum of the other woman* (G. C. Gill, Trad.). Cornell University Press.
- Kant, I. (2007 [1790]). *Crítica del juicio* (M. García Morente, Trad.). Tecnos.
- Lacan, J. (1977 [1953]). Lo simbólico, lo imaginario y lo real. *Revista Argentina de Psicología*, 22, 11–27.
- Lindsay, P., & Norman, D. (1972). *Human information processing: An introduction to psychology*. Academic Press.
- Lippard, L., & Chandler, J. (1968). The dematerialization of art. *Art International*, 12(2), 31–36.
- Lippard, L. (2004 [1973]). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal.
- Locke, J. (2005 [1690]). *Ensayo sobre el entendimiento humano* (E. O'Gorman, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Lull Sanz, J. (2025). *La histeria del arte: Cuerpos, síntomas y resistencia de las imágenes*. Tirant Editorial.
- Marr, D. (1982). *Vision: A computational investigation into the human representation and processing of visual information*. W. H. Freeman & Co.
- Mora, V. (2021). ¿Quién teme a lo queer? *Continta Me Tienes*.
- Mroczkowski, B. (2024). Designing the future through touch. *AVANT*, 14(3). <https://doi.org/10.26913/ava3202404>
- Neisser, U. (1967). *Cognitive psychology*. Psychology Press.
- Newell, A., & Simon, H. A. (1972). Human problem solving: The state of the theory in 1970. *American Psychologist*, 27(2), 145–159.

Pylyshyn, Z. W. (1984). *Computation and cognition: Toward a foundation for cognitive science*. MIT Press.

Weil, S. (1994 [1947]). *La gravedad y la gracia* (C. Ortega, Trad.). Editorial Trotta.

Weil, S. (2024 [1949]). *A la espera de Dios* (M. Tabuyo & A. López, Trads.). Editorial Trotta.

El arte como contraverdad:

Intersecciones entre inteligencia artificial, prácticas artísticas y epistemologías contemporáneas

Art as counter-truth: intersections between artificial intelligence, artistic practices, and contemporary epistemologies

LIVIA DANIEL  0000-0001-7486-8679

New York University, Estados Unidos.

Resumen

Este ensayo analiza la reconfiguración contemporánea del concepto de verdad en un contexto marcado por la inteligencia artificial (IA) y las estructuras neoliberales. Para ello se adopta un enfoque interdisciplinar, combinando teorías críticas como las de Nelson, Wittgenstein, Brown y LaViers, que nos permitan realizar un análisis contemporáneo sobre el impacto de la IA en la sociedad y el arte. Asimismo, se muestran algunas prácticas artísticas que se encaminan en este sentido como las de Stephanie Dinkins o Vladan Joler y Kate Crawford.

La investigación se enfoca en los cambios epistemológicos y culturales provocados por la aceleración digital y el neoliberalismo, observando cómo la verdad es cuestionada en el arte. Los hallazgos nos permiten identificar la conversión de la verdad en un objeto mercantilizado, controlado por las dinámicas neoliberales, con la IA como actor central en este proceso. Se discute el papel del arte como espacio de resistencia frente a la manipulación de la verdad. Finalmente, se aboga por un enfoque ético (digital) de la IA que promueva el pensamiento crítico.

PALABRAS CLAVE: Inteligencia Artificial, Verdad, Feminismo, Arte, Sociedad, Amy LaViers, Stephanie Dinkins.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Daniel, L. (2025). El arte como contraverdad: Intersecciones entre inteligencia artificial, prácticas artísticas y epistemologías contemporáneas. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21787>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21787>

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Livia Daniel
ledg82g@nyu.edu

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 27.04.2025
Accepted: 02.07.2025

Art as counter-truth: intersections between artificial intelligence, artistic practices, and contemporary epistemologies

LIVIA DANIEL

New York University, USA.

Abstract

This essay analyzes the contemporary reconfiguration of the concept of truth in a context marked by artificial intelligence (AI) and neoliberal structures. Its main objective is to explore how these technological and political dynamics transform truth, challenging its traditional definition and affecting its understanding in everyday life and artistic practices. To this end, an interdisciplinary approach is adopted, combining critical theories such as those of Nelson, Wittgenstein, Brown, and LaViers, which allow us to conduct a contemporary analysis of the impact of AI on society and art. Likewise, it showcases some artistic practices that move in this direction, such as those of Stephanie Dinkins or Vladan Joler and Kate Crawford.

The research focuses on the epistemological and cultural changes caused by digital acceleration and neoliberalism, observing how truth is questioned in art. The findings allow us to identify the conversion of truth into a commodified object, controlled by neoliberal dynamics, with AI as a central actor in this process. The role of art as a space of resistance against the manipulation of truth is discussed. Finally, it advocates for an ethical (digital) approach to AI that promotes critical thinking. With this analysis, the aim is to invite reflection in favor of other common alternatives on which to collectively rethink the idea of truth. Other alternatives where values are established from perspectives not subordinated to authoritarianism and hierarchical manifestations of domination.

KEY WORDS: Artificial Intelligence, Truth, Feminism, Art, Society, Amy LaViers, Stephanie Dinkins.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Metodología
3. Verdad, contingencia, fragilidad
4. La no-univocidad de la IA
5. Atención: el momento de la IA
6. Tecnología y control
7. Estrategias de aparición
8. Conclusiones

1. Introducción

El presente estudio surge de la necesidad de reexaminar el concepto de verdad en un contexto donde la aceleración informativa y la fragmentación discursiva, propias de la sociedad "dromocrática" descrita por Virilio (2006), se magnifican con la llegada de la IA. El análisis se presenta desde una mirada artística, si bien la contingencia de la verdad es examinada en general como condición de posibilidad de esa mirada. Nuestro interés por la noción de verdad surge del trabajo con los materiales y sus posibilidades de transformación, dadas su temporalidad y resistencia, asumiendo que en nuestros días la relación entre la práctica de la verdad y la creación artística está atravesada por la irrupción de lo tecnológico en nuestro contexto sociocultural específico. Nuestra investigación se centra fundamentalmente en el establecimiento de un marco conceptual que permita comprender el impacto de los sistemas de inteligencia artificial en nuestra relación con la verdad, explorando sus implicaciones éticas, sociales y relacionadas con la práctica artística.

Proponemos una reflexión sobre los nuevos paradigmas que ha suscitado la evolución y el desarrollo de estas tecnologías en el tiempo presente, así como la réplica a los discursos de captación y neutralidad tecnológica que encubren estrategias de control y segregación.

2. Metodología

Este estudio se fundamenta en un análisis interdisciplinar que integra fuentes teóricas contemporáneas como LaViers, Virilio, Maggie Nelson, Laurie Penny, Wittgenstein y Judith Butler, con pensadores críticos del sistema neoliberal como Wendy Brown y Mark Fisher además de apoyarse en artistas como Felix González Torres, Crawford y Joler y Stephanie Dinkins. La selección de estas fuentes responde a su modo de conectar disciplinas híbridas como el arte y la tecnología, y tiene como objetivo plantear la incidencia de la IA en nuestras prácticas y modos de subjetivación para preguntarse por la articulación de una respuesta que no perpetúe desigualdades estructurales, como procura en efecto ser la desarrollada desde el feminismo. Nuestra investigación dialoga con la filosofía del lenguaje, la crítica social, la teoría feminista y la práctica artística contemporánea, que son convocadas con el fin de captar la complejidad del concepto de verdad en la era digital. La metodología adoptada se centra en un enfoque cualitativo de análisis crítico-discursivo, que contrapone los relatos hegemónicos sobre la IA con otras alternativas que se plantean desde miradas decoloniales y feministas. Desde aquí, se establecen varios núcleos temáticos que ahondan en examinar cómo la verdad opera en sus distintos contextos: como contingencia lingüística, como espacio de orden en la práctica artística, como objeto de instrumentalización política y, finalmente, como lugar de resistencia y creación de estrategias y resistencias alternativas. La investigación dialoga también con las teorías de Jacques Rancière (2004) sobre la distribución de lo sensible, entendiendo de esta forma el arte como práctica que posibilita la reconfigura-

ción de lo visible y lo decible en la sociedad. Asimismo, se incorpora la perspectiva de Susan Sontag (1966) sobre la transparencia artística como forma de acceder a la verdad sin mediaciones interpretativas excesivas.

3. Verdad, contingencia, fragilidad

Parte del problema que representa hablar sobre la verdad tiene su origen en la propia palabra, cuyo significado no termina de ser evidente ni compartido por todos. Así, Maggie Nelson (2021) sugiere que "la libertad funciona como la palabra «Dios», en la medida en que, cuando la utilizamos, nunca sabemos realmente con seguridad si estamos hablando de lo mismo" (p. 45). La relación que Nelson establece, donde «libertad» funciona como «Dios», está apuntando precisamente a la relación que se da en términos que operan como contingencias constitutivas, y que por su carácter pueden ser indeterminadas, según su contexto o su uso siguiendo el modelo de Wittgenstein (1953/2009). En el mismo sentido, podríamos establecer una relación entre los términos «libertad» y «verdad», ambos transitando en lo indeterminado, y en relación con cuyo significado nunca podemos estar seguros de que esté siendo compartido con el otro. Las palabras adquieren su significación precisamente por su utilización en un contexto, su lugar en un hecho. Al margen de las posibilidades que ofrece el uso de «verdad» como concepto indeterminado o ambiguo, hemos de hablar de las cosas, aunque —y sobre todo— tal como lo expresó Oppen (1968), uno ya no esté seguro de las palabras. La verdad es pues un momento o, cuando menos, es lo que emerge en un momento. El uso que hacemos de ella, de la palabra, es una demostración de fe, una petición genuina a un otro que busca situarnos frente a un reflejo, donde la verdad pueda ser, o tener, un sentido compartido. Así ocurre en la práctica artística cuando las formas y los materiales, las ideas y los procesos se transforman en otra cosa y se unen para resistir —al estado de cosas en el arte, a la verdad de este. Esto es, cuando la obra siempre está a punto de ser, pero solo existe en un momento preciso, como la verdad —o como defendemos en este texto que es su duración.

Tomamos entonces la verdad como un momento en el que coinciden dos cuerpos dispuestos a creer en algo común; uno creyendo que lo que dice es verdad y otro queriendo creer que lo dicho es verdad. Teniendo en cuenta, no obstante, que la verdad es algo más amplio que un fenómeno temporal o que una construcción individual o colectiva: es un territorio de ordenación de los hechos. En el arte, esta formulación puede concebirse a partir de la idea de dos cuerpos que se encuentran y resisten a los materiales o se adaptan a ellos, en ese momento preciso de transformación en el que algo pasa a ser otro algo. Un ejercicio entre la contingencia y la permeabilidad al cambio que se establece desde el signifiante. Determinados por el contexto, esos cuerpos quedan expuestos a un diálogo permanente sobre aquello que no puede ser definido universalmente. Su forma está atravesada por tantos segmentos que compartir un único valor resulta improbable. Tal y como ocurre con la palabra «Dios», «verdad» se pronuncia con la esperanza de compartir una idea común aún a sabiendas de que no

se puede probar su creencia de forma homogénea. Su definición es una aproximación, una decisión en la que se elige creer.

En la actualidad, principalmente mediante la narrativa promovida desde el neoliberalismo y su poder de modificar y transformar aceleradamente el significante, tal fragilidad constituye una herramienta de fraccionamiento de la sociedad. El flujo de expansión de estos discursos se ha amplificado en gran medida debido a lo que Paul Virilio estima como tiempo de aceleración. La sociedad 'dromocrática', como define Virilio (1997) a una estructura social dominada por el ritmo y por la lógica de la velocidad, es propicia a estas políticas. Su funcionamiento nos incapacita para mantenernos al día, para establecer pausas dentro de la normalidad, para crear espacio y tiempo donde puedan aparecer el pensamiento y la reflexión. El ciclo invasivo de información diaria está diseñado para mantenernos reaccionando en lugar de pensando. Aquí es útil recordar la reflexión que hace el pensador francés sobre la dirección a la que nos conduce el avasallamiento de información como individuos sociales, limitándonos en la posibilidad de resistencia o comprensión. Se producen en microsegundos decisiones inmediatas, mientras la incapacidad de resistir se interpone en el ritmo al que la realidad se construye, afectando también a la capacidad de entendimiento o pensamiento. La durabilidad de la verdad es determinante en su construcción, habida cuenta de que, si bien antes los poderes se implantaron en el control del espacio, ahora lo hacen en el control del tiempo. La práctica del poder mediante estos activos de aceleración fomenta la reacción colectiva, lugar que resulta idóneo para segmentar e impulsar ideas autoritarias. La facilidad de acceso y la emulsión de contenido constante sin filtro (o casi), sumado a las numerosas metodologías de interés sobre las *fake news*, han cautivado a muchos, pero sobre todo han sembrado el miedo y la duda.

4. La no-univocidad de la IA

Gran parte del conflicto colectivo e individual asociado a estos procesos, la cuestión de cómo los individuos resisten y transgreden, la de cómo los grupos se segregan o son divididos, la de cómo se crea comunión como fuerza de resistencia, tiene lugar precisamente en tanto que respuesta a esta imposición de la narrativa capitalista que ha traducido nuestro tiempo a un valor monetizable. No obstante, los cambios que ha favorecido la llegada de internet son múltiples y no unívocos. La pensadora Amy LaViers (2021) propone un acercamiento a la herramienta de la IA que invita a reflexionar sobre el miedo que históricamente ha acompañado a los fenómenos de cambio que han revolucionado la sociedad. LaViers (2021) explica lo que ha denominado 'the knife method', una teoría sobre el uso de la IA, en la que la equipara a una herramienta común, como podría ser el uso de un cuchillo para untar mantequilla. Si usáramos la IA tal y como usamos un cuchillo para untar mantequilla en nuestras tostadas, es decir, como una herramienta más, no deberíamos temer a la IA ni a su impacto. El problema está, claro, no en la herramienta, sino en su uso, y en la falta de control de los poderes que no recurren a ella como herramienta, sino que imponen el miedo para po-

der ejercer un uso autoritario sobre los demás. De lo que se trata es del tipo de vínculo que establecemos con la herramienta. Si este no está creado a partir de una fuerte relación no deberíamos temerlo. Ahora, si por el contrario este se crea de forma fuerte entonces sí, porque nos conecta con otras problemáticas éticas.

La cuestión conflictiva reside en cómo se asienta el miedo y en cómo aísla el pensamiento, redirigiéndolo al reflejo propio. Como si, siguiendo el símil con que comenzamos, al hablar de «Dios» quisiéramos que el otro pensara en este de manera igual a la nuestra. Wendy Brown (2015) ha estudiado cómo el neoliberalismo ha transformado la relación entre individuo y verdades sociales, tal y como desarrolla en 'Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution'. La desarticulación de verdades compartidas, o de su presunción establecida, tal como analiza Brown, se centra en la relación que precisamente estas fuerzas de poder han establecido entre verdad y mercado. Por un lado, desde la conversión al producto, y, por otro, mediante la segregación de los espacios en los que las verdades compartidas tenían antes cabida. Esta relación nos sitúa actualmente en una realidad donde hemos normalizado el espacio común como un lugar al que solo se nos invita, o al que solo acudimos, si se trata de asentir y no discutir. Podríamos de esta manera comprender la verdad como aquello que queda cuando no queda nada más a lo que acogernos, cuando no existe otra posibilidad que la justifique. La palabra se usa igualmente para negar su contrario, como para constatar, no pudiendo demostrarse de otra forma que no sea añadiendo: es verdad.

Actualmente, y en gran medida como consecuencia de la sospecha introducida por lo digital, el uso de la verdad, de la palabra «verdad», se ha vuelto más común. Lo cual solo quiere decir que ahora hay una mayor necesidad de justificar el hecho en sí mismo para darle credibilidad. Lo que no ha pasado desapercibido para las políticas neoliberales, que han hecho acopio del impacto y control que supone capturar una palabra. Sobre todo, si pueden hacerlo resignificándolas conceptualmente, como si la verdad o la libertad les fueran propias. Tal y como Brown señala, el neoliberalismo despolitiza términos como «libertad» o «verdad», reduciéndolos a simples estrategias de optimización individual. Hay un interesante vínculo entre la verdad y la libertad. Aunque de formas distintas, ambas consiguen competir en un mismo espacio de interés útil para dichas mecánicas, no estando exentas la una de la otra, dado que, como bien defiende Maggie Nelson, la verdad es un acto de libertad radical. Para ella, igual que para Butler (2002; 2007), la verdad no es estática, es precisamente resultado de su posibilidad de movimiento: un movimiento en la práctica de la libertad, la vulnerabilidad y la transformación constante. Elasticidad que, justamente, será para el neoliberalismo la fuente de transformación de los conceptos como dispositivos de control económico.

En el ensayo 'Undoing the Demos', Brown (2015) sentencia que 'el neoliberalismo desmora la ciudadanía democrática, transformando a cada individuo en un empresario de sí mismo y reduciendo toda actividad humana a un cálculo de inversión y rendimiento competitivo' (p. 22). La libertad se convierte así en una práctica de explotación donde el valor del sujeto se mide únicamente por su capacidad de adaptación al mercado". A lo que podemos añadir la mirada que Remedios Zafra (2017) propone en su ensayo 'El entusiasmo' sobre cómo este

rendimiento competitivo es forzado en los artistas. Es decir, convirtiéndolos en cazadores de lo intelectual o lo económico, pero no supervivientes de ambos. Si bien para Nelson (2021) la vulnerabilidad no es otra cosa que la práctica de libertad y, puesto que la verdad y la libertad se ejercitan en paralelo, podríamos considerar a la vulnerabilidad como un accionador de la verdad. El ensayo de la libertad nos acerca a la verdad sin articular los contornos donde esta se produce, posibilitando su expansión sin delimitar su construcción. Lo cual no ocurre con el sistema que nutre las ideas de selectos depredadores dispuestos a adaptarse al mercado y resignificar haciendo a los demás vulnerables por defecto y no por libertad de acción. El vínculo entre lo intelectual y el capital que se ve diseminado por la necesidad alcanza estadios de ansiedad y precariedad colectivos. A lo que Brown (2023) añade en *Nihilistic Times: Thinking with Max Weber*: "La verdad en el capitalismo tardío ya no es un problema ético o filosófico, sino una mercancía. Los sujetos no buscan comprender, sino rentabilizar. El conocimiento se transforma en un instrumento de poder económico, vaciándose de su potencial crítico y transformador" (p. 78). A lo que sugerimos añadir un elemento fundamental que tiende a olvidársenos: el tiempo. Realmente, con lo que se está traficando es con el tiempo. Cualquier práctica requiere de tiempo, el cual no se puede reponer. Nadie puede comprar más tiempo, pero sí puede comprar el tiempo de otros. Esta transacción deja a los supervivientes exentos de tiempo propio, para pensar, practicar la libertad, o cualquier otra operación que verdaderamente les suponga la participación en el sistema de supervivencia económico.

5. Atención: el momento de la IA

Entre tiempo y uso se interpone la política, afianzando futuros temporales que se sostienen en la captación de palabras útiles y significativas. La libertad, que ha sido sujeto histórico animado por la necesidad de ser libre frente al estado de permanecer cautivo de algo o de alguien, es ahora símbolo del neoliberalismo, que abandera esa necesidad. ¿Libres de qué? Habría que diseccionar primero, como hace Nelson (2021), de qué y quién nos haría libres para empuñar dicha noción de libertad. La singularidad recae sobre cómo se revela y se atiende a la captación de la palabra, y al valor que se le asigna en la repetición de su uso. Un territorio de ordenación gozoso para las políticas neoliberales que transforman palabras en campañas, imágenes, y gritos de guerra que pasan a formar parte de un archivo histórico determinante y constituyente de nuestra realidad.

Un ejemplo claro es Elon Musk, que tras la compra de Twitter ha resignificado el uso de las redes sociales como herramienta captiva tanto de discurso como de masas (Roose, 2023). Su, desde luego, ya no tan invisible campaña pro-Trump, ha conseguido expulsar a un gran segmento de los usuarios que usaban la App antes de su cambio de nombre. El alcance de su red no solo ha favorecido a la toma de poder del presidente, sino que ha servido de alzamiento a otros territorios y, sobre todo, ha contribuido a afianzar un discurso neoliberal. La política ha ocupado, en tanto que administración y captación, también los espacios públicos de lo político, aquellos espacios que no deberían estar diseccionados por una única co-

riente como ha sucedido con Twitter. La plataforma acogió durante más de una década a toda una variedad de usuarios que compartían espacio y conversación pese a la disonancia de opiniones y pensamiento. El problema se enuncia en que la ocupación de estos espacios se ha producido desde los poderes políticos y no desde el pueblo. Recordemos que Twitter sirvió de escenario y altavoz para las mujeres en el arranque del movimiento #metoo que se fundó desde la plataforma, y que fue de suma importancia en el surgimiento de la cuarta ola feminista. Los espacios de seguridad que se habían establecido en la red y que habían tejido redes de apoyo para grupos históricamente discriminados son ahora espacios en los que no nos podemos sentir seguros. Tal y como advirtió Gonzalez Torres (1993): "Pero después de veinte años de discurso feminista y teoría feminista, hemos llegado a comprender que el «simple mirar» no es simplemente mirar sino que la *mirada* está cargada de identidad: género, estatus socioeconómico, raza, orientación sexual... La mirada está investida de muchos otros textos." (p. 35). Antes de internet, Torres nos advertía del adormecimiento y el impacto del contenido informativo en su serie *date-pieces* (*Untitled, 1987*), desde la que criticaba el reduccionismo de los medios y su tendencia a homogeneizar el valor de la información. El acto de cambiar de canal en la TV y que las noticias aparecieran sin relación de contexto o relevancia las reducía a todas a ellas a un estado de neutralidad y banalidad. Esto mismo nos ocurre al hacer scroll: pasamos de una noticia terrorífica a ver un meme, transicionando de estado emocional con la misma velocidad con la que nuestros dedos se deslizan. El ejemplo de Torres y de cómo ese consumo nocturno televisivo servía de catalizador entre la transición de un trabajo a otro (el de camarero y el de artista, ambos al servicio de un otro), no difiere mucho del uso que hacemos actualmente de nuestros terminales móviles. Mirar el móvil en la actualidad, y por lo tanto consumir información o imágenes, es otra forma de relleno temporal o de soporte para el colapso mental al que nos lleva el pluriempleo. Resulta simbólico que la temporalidad aquí sea significativa para entender cómo el tipo de consumo y el tipo de noticias se ha alterado, y en cambio no ha ocurrido con la práctica. En lo que se diría que prácticamente resuena un apunte hecho por Nelson (2021) en su libro sobre la libertad: "Me daba igual lo que escuchara esos lunes por la noche, pero siempre me encantó la sensación de adentrarme en la noche con la mente rebosante de noticias reales e irregulares de cómo pensaban y sentían los que estaban a mí alrededor" (p. 58). Los tiempos ahora no permiten esa práctica pausada y reflexiva sobre la información que se recibe, y tampoco el espacio en el que la información incide es un espacio vacío. El tiempo que se interpone entre nuestra acción y la reacción al contenido es exactamente donde la palabra que resuena se asigna a una resignificación. El mensaje perdura por la falta de tiempo para atender a la investigación en la verdad, que se vuelve sofisticada y privilegio.



González-Torres, F. (1987).
Untitled [Serie date-
pieces]. The Felix González-
Torres Foundation.

Lo que nos lleva precisamente a cuestionar los antecedentes de la IA y el modo en que se han convertido en confidentes y agentes de credibilidad. Por ejemplo, la reconfiguración que Musk ha logrado de Twitter/X ilustra un proceso más amplio del poder informacional en infraestructuras digitales. Esta concentración responde a lo que Gillespie (2010) denomina "*calculated publics*": audiencias erguidas algorítmicamente que ya no responden a comunidades orgánicas de usuarios. Una de las consecuencias de esta fragmentación de la esfera pública digital es el surgimiento de nuevos mediadores epistémicos – entre ellos la IA – que prometen neutralidad y objetividad precisamente en el momento en que las plataformas tradicionales ven amenazada su confianza. Curiosamente, la inteligencia artificial como útil online se ha convertido para una gran mayoría de los usuarios en su oráculo predictivo. Allí se acude también para resolver dudas, inquietudes y miedos. De alguna manera, los modelos de inteligencia artificial se han vuelto lo que eran hace diez años buscadores web como Google o Yahoo, antes de ser un espacio de sospecha y capital virtual. Sobre ello reflexiona Emilio Domenech en el videopodcast de su plataforma WATIF (2023), donde se tratan temas de actualidad de forma veraz. Junto con otros colaboradores, Domenech planteó las diferencias existentes entre las funcionalidades de las inteligencias artificiales. Aunque probablemente Chat Gpt sea la más conocida, existe una gran oferta de tipologías artificiales diseñadas para funciones específicas. Por ejemplo, Claude ha sido creada como asistente analítico; su tipología propone una mayor empatía con el usuario, su forma de narrar y desplegar la información se acerca a la manera en la que un humano lo haría. Lo que lleva a muchos usuarios a entablar conversaciones íntimas donde exponer sus inquietudes, temores u otras cuestiones personales a la espera de una respuesta objetiva y semi-humana que pueda resultarles útil. Sin entrar en las complejidades que surgen al comparar la interacción humano-máquina, especialmente ahora que nos encontramos en un momento de máxima familiaridad con la tecnología, es interesante no perder de vista la relación que creamos con las máquinas y cómo nos comunicamos con ellas. También es porque la problemática se da en cómo asignamos a la inteligencia artificial ese componente de la verdad sobre lo humano. La llegada de IA supone un cambio significativo en la sociedad, principalmente porque estamos ante una nueva posibilidad de analizar el modo en el que queremos convivir con ella antes de que nos imponga y domine nuestra realidad, como ha ocurrido con internet.

Los debates contemporáneos sobre IA se sitúan en un espectro complejo de posiciones que trasciende la dicotomía entre tecnofobia y tecnofilia. Destacan al menos cuatro perspectivas analíticas diferenciadas: el determinismo tecnológico crítico (Bostrom, 2014; Ord, 2020), centrado en la conceptualización de la IA como riesgo existencial que requiere de control anticipatorio. El construccionismo social tecnológico (Noble, 2018; O'Neil, 2016), que propone un análisis sobre la IA como cristalización de relaciones de poder existentes, centrándose en los sesgos sistémicos y pertenecientes al algoritmo. La perspectiva co-evolutiva (Jasanoff, 2004; Latour, 2005), que examina en la IA la co-producción de conocimiento científico y orden social. Y por último, los enfoques cosmotécnicos (Hui, 2016), que cuestionan el universalismo tech occidental y proponen estudios situados culturalmente. Esta diversidad refleja

la complejidad inherente a los procesos de co-evolución sociotécnica, donde la IA no es una fuerza autónoma ni neutral, lo cual permite verificar la magnitud de su potencial y la necesidad de estudio para una correcta participación en la configuración de nuevas herramientas tecnológicas.

El potencial de la IA reside en lo que puede demostrar y no en aquello que puede reemplazar. En *Artificial Intelligence*, May et al.(2018) muestran una serie de estudios en los que se determina como uno de los principales temores el aislamiento social humano que la IA es susceptible de provocar¹. La segunda preocupación resulta ser la destrucción de la humanidad, en relación con la cual otras causas como el impacto en el medio ambiente o en la economía no aparecen como prioritarias. Resulta curioso comprobar cómo se sitúa el miedo en contextos marcados por la aceleración que resulta de la crisis climática, pero donde la preocupación sobre la destrucción humana se sitúa no en lo que hacemos sino en lo que las máquinas pueden reemplazar. Esta preocupación por el reemplazo conecta con los análisis que propone Alva Noë (2023) sobre cómo el arte y la filosofía constituyen aspectos fundamentales de lo que nos hace humanos. Su trabajo sugiere que lo verdaderamente irremplazable son precisamente los procesos creativos y reflexivos, y no las funciones específicas.

La inteligencia humana nos permite reflexionar sobre la noción de presencia o el sentido propio de existencia, y sin embargo nos ha paralizado en nuestro intento de encontrar valor en compañía de la ambigüedad. A diferencia de los humanos, la inteligencia artificial no depende de determinar el valor de su existencia. Este no reside en entender por qué existe. Cómo reaccionamos a una forma de inteligencia que no necesita descubrir el sentido de su existencia quizá nos permita pensar en la capacidad de potencial que tiene esta idea para simplemente existir. En este sentido, investigadores como Subhash Kak han argumentado que la conciencia subjetiva posee propiedades no computables, lo que plantea límites fundamentales para replicarla en máquinas (Kak, 2020). Esta mirada contrasta con las narrativas tecnológicas dominantes que asumen eventualmente replicabilidad total de la cognición humana, sugiriendo en cambio que existe un residuo irreducible en la experiencia consciente que escapa a la formalización algorítmica.

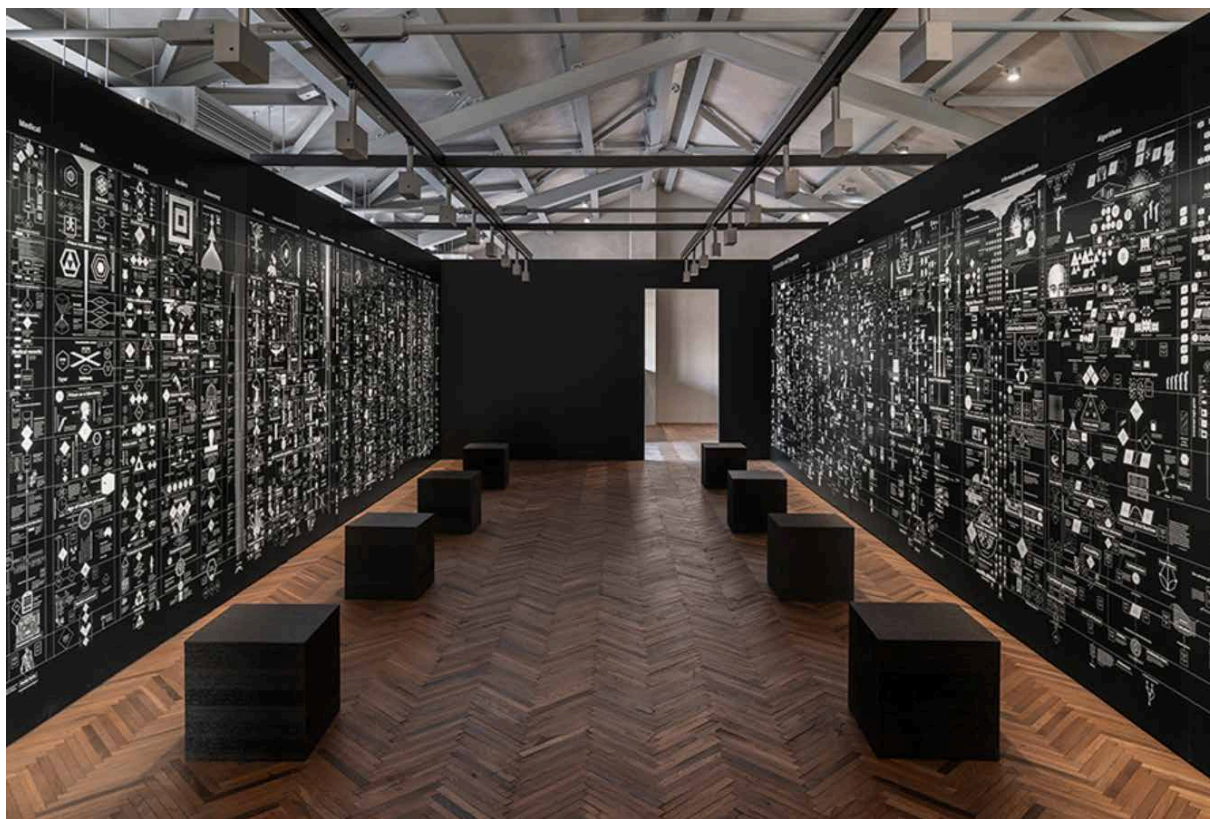
La inteligencia artificial requiere de nuestra especial atención. No tanto por las capacidades que es capaz de desarrollar, sino por suponer la implementación de una nueva herramienta, que como ya hemos experimentado anteriormente modificará la realidad en la que operamos como seres inteligentes. Ante ella, debemos centrar nuestra atención en lo que Pinch y Bijker (1984) denominan "*flexibilidad interpretativa*": la capacidad de diferentes grupos sociales para asignar diversos significados a la misma tecnología. Esta pluralidad interpretativa no es un defecto, sino una característica constitutiva de los procesos de estabilización sociotécnica que requiere precisamente análisis situados y contextualmente específicos. Nos encontramos frente a una nueva oportunidad, y como toda oportunidad pre-

1. Muestra una serie de estudios en personas de entre 25 y 34 años —basado en demografías de hombres blancos con ingresos elevados y que afirmaban tener un conocimiento sobre la IA de aproximadamente 5 sobre 10—.

senta incontrolables posibilidades. En todos estos debates que ha generado en los últimos años el crecimiento de la IA y su implementación en la cotidianidad, siempre se contempla desde dos extremos: la visión de aquellos que asumen la IA como un peligro y la de aquellos que apoyan su desarrollo. Como señala Turkle (2011) en 'Alone Together', en lo tecnológico no existen términos medios. De hecho, la ausencia de términos medios en lo tecnológico nos invita a reflexionar sobre cómo se construyen esas polarizaciones aparentemente inevitables. O, dicho de otro modo, y como sugiere Andrew Feenberg (1991) en su estudio crítico de la tecnología, la cuestión no reside en aceptar o rechazar la IA, sino democratizar los procesos de desarrollo y apropiación social. Para ello habría que aplicar lo que Bijker (1992) denomina "simetría" aplicando el análisis con igual rigor tanto los factores técnicos como los sociales que dan forma a las trayectorias tecnológicas.

6. Tecnología y control

El actual discurso dirigido a la construcción de narrativas sobre los riesgos asociados a la inteligencia artificial parece determinado desde estructuras históricas de control social. Es decir, desde la instrumentalización del miedo colectivo, un activo usado históricamente para contener las resistencias que se crean en los grupos sociales que se rebelan ante los poderes. Siguiendo los parámetros de pensamiento de Foucault (1975/1995), podríamos establecer que el miedo funciona como dispositivo de poder ajustando y moldeando los comportamientos sociales y la configuración de las subjetividades. Los sistemas que se están usando en la actualidad como catalizadores resuenan con las estructuras previas de represión, como si la historia se estuviera repitiendo, solo que adaptada a los cambios tecnológicos del contexto actual. Las herramientas de amplificación mediática, desde la cobertura mediática otorgada a noticias y portavoces sensacionalistas hasta la compra de una red social para uso político, han sido usadas al servicio del imperialismo como instrumento de dominación y control social. Sobre esta angosta relación se basa *Calculating the Empires*, obra de Crawford y Joler (2023), que mediante una cartografía de 24 metros deconstruye, a través del arte, la genealogía de la relación entre la tecnología y el poder. En esta nueva fase a la que estamos entrando, o en la que ya hemos entrado pero aún no lo sabemos, corremos un riesgo del que se nos viene advirtiendo, sobre todo en democracias como las de España donde mucho de los servicios sociales aún no se han privatizado —lo que no quiere decir que no se hayan visto desfavorecidos o alterados. Los riesgos recaen en que desde lo privado se puede ejercer otro tipo de poder, un poder que no atiende a la realidad común, sino a un tipo de verdad que se impone como sumisión. Por ejemplo, volviendo a LaViers (2021), para quien la IA opera como una herramienta más, esta podría ser empleada por los gobiernos de un modo diferente a como lo hacen. Es decir, estableciendo relaciones público/privadas de financiación en las que se contribuye a la creación de puestos de investigación para el desarrollo y mejora de las IA, y a su vez esas mejoras son implementadas en sistemas de defensa y segu-



Vista de la exposición
«Calculating Empires».
Osservatorio
Fondazione
Prada, Milán.
Foto:
Piercarlo Quecchia
– DSL Studio / @
piercarloquecchia
– @dsl__studio
Cortesía:
Fondazione Prada

ridad, como ocurre en el caso particular de Estados Unidos (Ashford, 2024). Esta operación ha ocurrido con anterioridad, y de hecho gran parte de los avances financiados desde estos fondos se exponen a ser destinados a fines gubernamentales desconocidos. Se muestra aquí una relación bastante particular, que explica cómo funciona el sistema actual de necesidad y ansiedad colectiva en el que se aceptan roles y puestos de responsabilidad, que pueden ir destinados a políticas opuestas a nuestras creencias pero que constituyen las únicas vías para alcanzar los objetivos profesionales. Lo que, sumado a la aceleración social y la falta de consistencia y tiempo para la reflexión o el pensamiento crítico, afina más la puntería de sistemas autoritarios a los que ceder el control.

En 2019 se publicaba el ensayo sobre la epidemia de la ansiedad generalizada de Olivia Sudjic, en el que ya señalaba cómo «con la postverdad, todo es personal: desde las noticias falsas hasta la autoficción; la realidad depende de la perspectiva, de quién escucha y quién está hablando. En este lugar de relativismo absoluto, la voz narrativa se convierte en su propia trama» (Sudjic, 2019, p. 73). La forma en la que estos sistemas están favoreciendo la construcción de una verdad única tiene menos que ver con su consistencia como unidad que con la narrativa sobre la que se asienta como portavoz exclusiva. Es decir, tener la verdad significa algo en un mundo carente de certezas. Atribuir una verdad común afianza las relaciones entre los colectivos y los grupos que necesitan, como condición humana, relacionarse y reflejarse en el otro para corroborar su existencia. No obstante, a lo que nos estamos enfrentando es a una crisis de la verdad, en la que la inteligencia artificial está cobrando mayor credibilidad que la humana. Quizá es momento de reflexionar sobre cómo hemos llegado hasta aquí, y sobre qué es aquello que verdaderamente hay que temer.

Muchas de estas políticas, y otros segmentos de poder que operan en las esferas socio-culturales y económicas, se han volcado en constatar el riesgo de la IA, pero no en el riesgo que asociado a la capacidad humana de utilizar las IA. La construcción social del miedo, particularmente a la IA, no solo se da en el segmento discursivo, sino que se concreta en políticas determinadas y marcos regulatorios, que bajo la presunción de seguridad, acaban limitando el acceso a la información, la educación en tecnología y el acceso democrático. El miedo acapara el espacio, cediendo a la palabra que se impone sobre la conversación, sobre la capacidad de discusión a la que se nos dirige solo a espacios de corroboración y pensamiento unificado. Es por ello pertinente reflexionar sobre cómo estos mecanismos de control que se presentan desde el miedo son, en realidad, formas de interés económico y político. Y hacerlo desde la consideración de las estructuras que subyacen a estas narrativas sistémicas, que resultan ser las primeras interesadas en que la IA sea un útil para el beneficio de su seguridad y privacidad, pero no para bienes sociales e individuales.

Por ejemplo, en el contexto educativo contemporáneo ha surgido una ferviente preocupación sobre el desarrollo de pensamiento crítico en las nuevas generaciones de alumnos. Se ha asentado un miedo que se impone a una realidad ambigua, donde el desafío recae en la exigencia de atención a personas que han nacido en un mundo acelerado. Su desarrollo como individuos está sometido a la imposición de una realidad sostenida en la dispersión cognitiva.

Y, sin embargo, se espera de ellos una atención natural y un comportamiento que no pertenece a la realidad en la que existen. Tradición y vanguardia se ven así sujetas a una resignificación desde los valores sociales que se imponen, en los que se debe buscar un nexo común que apruebe ambas realidades. El paradigma de la contradicción se refleja en lo que Mark Fisher asumió como tensiones inherentes del capitalismo, aquellos mecanismos de iniciación que se transformaban en privilegio, siendo la atención uno de estos beneficios. Fisher observa que uno de estos elementos se produce a través de la sobrecarga de información y la saturación de sensaciones nos dirigen a una nueva forma de pasividad y no a una mayor autonomía, dónde la capacidad de mantener la atención y desarrollar el pensamiento reflexivo son un privilegio de clase. Como señala el propio Fisher: "La otra explicación del vínculo entre capitalismo tardío y retrospección se centra en la producción. A pesar de toda la retórica de la novedad y la innovación, el capitalismo neoliberal ha privado gradual pero sistemáticamente a los artistas de los recursos necesarios para producir lo nuevo" (Fisher, 2018, p. 27).

Cualquier mecanismo que sirva de instrumento para infundir miedo, o para privar, en la sociedad es contraproducente para los individuos y generalmente beneficioso para los dirigentes. Y, sin embargo, hay un claro deseo por aposentarse sobre la tecnología y las inteligencias artificiales. En lugar de demonizarlas, resultaría quizá más productivo, si es que productivo es una palabra que puede usarse libre de carga, facilitar y promover la comprensión de su uso, sus mecanismos, sus limitaciones, y de otras fuentes potenciales. Dado que el terreno que surge de la reacción al miedo permite sembrar otras formas de dominación, es en este espacio donde hay que poner especial atención. No nos encontramos ya hoy en un territorio de novedad e incompreensión, sabemos leer internet y lo que el uso de la red y la tecnología implica. Recientes estudios publicados en *The World Magazine* cuantifican el impacto que tienen en el planeta: un chat con ChatGpt de entre cinco y cincuenta palabras supone un gasto de 500 ml de agua, los centros de datos de Microsoft en USA utilizaron más de 700.000 litros de agua que se evaporaron para entrenar al modelo GPT-3, o el coste de agua de Google superó los 6 mil millones de galones en 2023 (Smith, 2024). Basta con imaginar que este es el daño que causa en el planeta, cuánto recae sobre nuestros cuerpos sin que podamos reconocer el impacto a largo plazo. Si bien el peso no tiene que recaer siempre en la exigencia hacia el individuo, sino principalmente hacia las grandes multinacionales y entidades gubernamentales que poseen el control mayoritario. Y a partir de ahí, educar a la sociedad, y facilitarle herramientas y recursos para operar adecuadamente en colaboración con estas formas de sostenibilidad y mejora. El uso que hacemos de la tecnología tampoco es neutral.

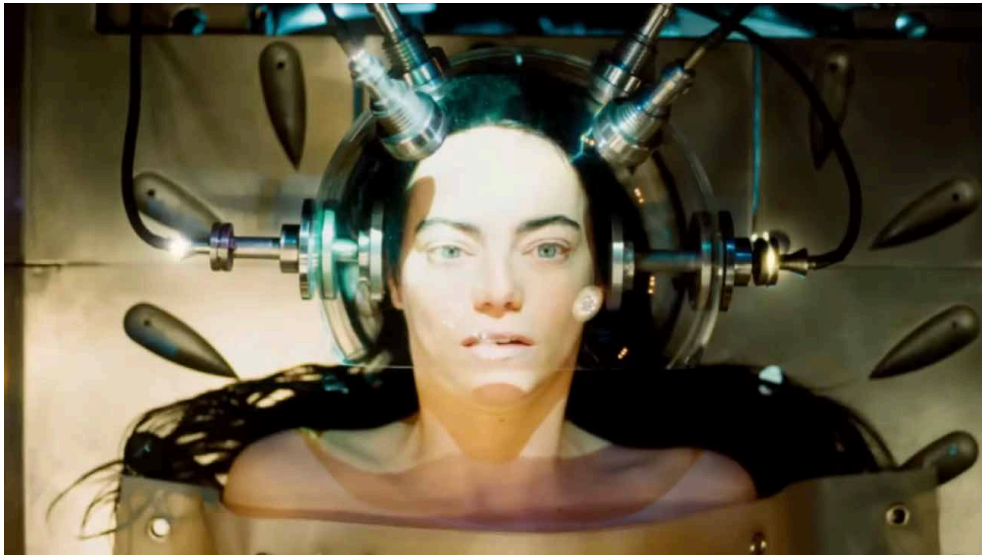
A esta causa se le suma la particularidad del contexto actual de hipersaturación laboral y productividad, donde la exigencia es una constante en cualquier segmento de nuestra entidad. Toda la responsabilidad recae sobre el individuo al que se le pide constantemente que sea mejor. Esta forma de abuso que opera asentando unos estándares inalcanzables y que además no están siquiera definidos, no es más que el reflejo de un sistema al borde del colapso. Como argumenta Nelson (2021), la identidad contemporánea se ha limitado a su reduccionismo laboral, revelando la supremacía neoliberal que premia la productividad sobre

cualquier otra cualidad del ser. Impidiendo que la identidad se desarrolle libremente, esta subordinación de la identidad propia bajo lo laboral refleja las contradicciones propias de un sistema que exige simultáneamente la eficiencia extrema y es punitiva sobre el uso de herramientas facilitadoras para alcanzarla. La coexistencia de estos valores punitivos se traslada también a cualquier otro ámbito propio de la individualidad y lo colectivo, promoviendo irresponsablemente valores inalcanzables y faltos de verdad. Lo que no significa sino que son ajenos a toda posibilidad de crítica y a toda elección.

7. Estrategias de aparición

la falta de presencia femenina y de colectivos históricamente discriminados, principalmente de mujeres, en el marco tecnológico no es un secreto. Es precisamente este uno de los pocos espacios en los que lo masculino predomina, ensalzándose como territorio de hombres. Penny (2016), en su ensayo *De esto no se habla: Sexo, Mentiras y Revolución*, habla extensamente acerca de cuáles son los principales motivos que hacen de esta esfera un campo dominado por los hombres blancos. La voz masculina se impone en las esferas digitales. Lo tecnológico, que está integrado en nuestra convivencia diaria, ha sido creado y diseñado mayoritariamente por hombres, y responde a la reverberación de su pensamiento y privilegio de acción. No es solo que el uso que hacemos de internet y del resto de dispositivos no es neutral, es que de una u otra forma causa impacto en nosotros. Sobre esta relación entre ética y arte, resulta relevante considerar el trabajo de Zylinska (2023) donde se examina la Inteligencia artificial como fuerza de impacto en el vínculo entre ética y arte (pp. 173-190). Este diálogo explora cómo la llegada de internet y, más recientemente, de la IA, ha cuestionado las fronteras tradicionales entre la creatividad humana y la generada por máquinas. Se plantea que el desarrollo del lenguaje digital y las capacidades de la IA constituyen un ejemplo revelador de cómo las máquinas pueden ahora desempeñar prácticas artísticas, dado que históricamente habían sido consideradas exclusivamente humanas.

Esta perspectiva no se aleja de lo que Amy LaViers señala acerca del "knife method" en referencia a la IA como herramienta, al establecer a la máquina como un útil para la práctica artística. Además, en un estudio reciente junto a Kate Ladenheim (Ladenheim & LaViers, 2021, p. 1), LaViers ha analizado cómo se reproduce esta relación herramienta-cuerpo en el arte, principalmente en la performance, mediante el uso de la máquina. Desde un prisma de género, ellas estudian el vínculo resultante entre cuerpo femenino y herramienta simbólica. Partiendo de que los instrumentos empleados en la práctica artística han sido históricamente "otros" a aquellos empleados por hombres, sostienen que, a medida que estas herramientas crecen en complejidad y se desarrollan a través de una especialización creciente, adquieren un nuevo nivel de extrañeza. Esta forma de extrañamiento que se adquiere está al alcance del lenguaje, la información, la forma de comunicarnos y de relacionarnos con la tecnología y con los otros cambios de percepción. Particularmente en la operación de control apoyada en estas estructuras, más evidente que nunca tras la compra de Twitter, al servicio



Lanthimos, Y.
(Director). (2023).
Poor Things
[Fotograma de
película]. Element
Pictures; Film4; TSG
Entertainment.

del neoliberalismo. Gran parte de esta campaña se ha infundado desde el miedo, tomando el poder y el pasado por bandera. Ya en la mitología de la antigua Grecia, se atribuía una compleja red de narrativas a realidades utópicas tecnológicas y, específicamente, al anhelo masculino de replicar la capacidad procreadora femenina. Este fenómeno se muestra de manera significativa en el mito de Galatea, cuyo relato ha sido reinterpretado a través de diversos campos culturales hasta la contemporaneidad, como la reciente película de Lanthimos (2023) 'Poor Things'. Tal y como argumenta Haraway (1985/1991) en 'A Cyborg Manifesto', la IA podría resultar un deseo propio (masculino) sujeto a la necesidad por alcanzar la creación de vida, aunque ésta sea artificial. Resulta paradójica la recurrencia de construir entidades artificiales que emulan la condición humana, como si el hecho de atribuirles capacidades similares las humanizara. Lo cual plantea una doble mimesis: por un lado, la imitación de lo humano en sistemas artificiales y, por otro, la simulación del acto mismo de la creación vital.

Para lograr una información precisa en las interacciones con la IA, estas deben estar sujetas a unas directrices determinadas, o de lo contrario el sesgo se revela. Esto ocurre principalmente porque la historia y los datos están sujetos a una mirada hegemónica masculina. Resulta pertinente plantear una reflexión sobre otras narrativas tecnológicas posibles, donde el curso de los avances hubiera sido otro si estos hubieran sido conceptualizados y materializados por mujeres (tanto cisgénero como transgénero), individuos no binarios y otros sujetos tradicionalmente excluidos de las estructuras de poder tecnocientíficas. La posibilidad de imaginar una realidad tecnológica en la que los avances se hubieran desarrollado al margen del planteamiento contra-hegemónico propone la capacidad de reflexionar sobre la información que recibimos y sobre cómo se constituye su veracidad. O más bien sobre de dónde proviene y qué verdad incluye. Una alternativa a estos modelos actuales es lo que la artista Stephanie Dinkins (2022) plantea, quien aboga por la construcción de sistemas inteligentes centrados en la necesidad de representación diversa e inclusiva.

Desde la práctica artística y la investigación académica, Dinkins cuestiona las estructuras de poder establecidas y subyacentes al desarrollo tecnológico actual, centrándose particularmente en el campo de la Inteligencia Artificial. A través de sus proyectos, ofrece otras alternativas equitativas a las ya integradas inteligencias y sistemas artificiales. Alegando que estas se establecen sobre la reproducción de roles de género, clase y raza acordes a los privilegios de aquellos que las diseñan y desarrollan. Enfatizando que este es uno de los motivos por los cuales los sistemas inteligentes y tecnológicos no son neutros. Sus propuestas se despliegan reformando estos valores de convivencia actual, aportando otros enfoques diversos y centrados en revelar de los márgenes los relatos que han sido históricamente marginados. En "Not The Only One" (Dinkins, s.f.-a), Dinkins se sirve de su propio archivo familiar, conocimientos personales y experienciales y lo combina con el relato de otras mujeres afroamericanas para desarrollar una memoria multigeneracional en formato de IA. Propone así una perspectiva que integre experiencias y saberes de comunidades tradicionalmente marginadas en el espacio tecnológico con el fin de subvertirlo. Para Dinkins, la verdadera innovación radica en desafiar estos modelos de desarrollo tecnológico basados en modelos hegemónicos y reconducirlos a dar forma, voz y oportunidad a otros relatos, no en perpetuar desigualdades estructurales. El trabajo de Dinkins no solo habla de los márgenes, sino que se inmiscuye en ellos acercando la información al público, como ocurre en "AI.Assembly" (Dinkins, s.f.-b) o "Project al-Khwarizmi (PAK)" (Dinkins, s.f.-c), donde usa el diálogo, el arte y la estética para explicar y ayudar a los ciudadanos a comprender el funcionamiento del algoritmo y los sistemas de IA que aparecen en su uso cotidiano.

Stephanie Dinkins,
Not The Only One,
[s.f.-a]. Cortesía de
[seattletimes.com]



En esta esfera digital todo es una elección, no hay neutralidad posible, aunque su mecanismo se haya afianzado a la simpleza de un click. La neutralidad en sí misma es una elección, pero también un invento contemporáneo. La posibilidad de creer que una puede no posicionarse es otra forma de control. Como argumenta Adichie (2014) en 'We Should All Be Feminists', decir que uno es neutral ante un conflicto social o político es igual a confesar que no se tiene el valor suficiente para posicionarse (p. 41). El cansancio acumulado empieza a ser visible, y quizá hayamos llegado al punto álgido del péndulo y necesitamos regresar a una frecuencia más calmada y menos radical. No solo es visible en las generaciones más jóvenes, como GenZ o Alfa, que se relacionan de manera distinta con la tecnología pero que carecen de memoria anterior a un mundo no digital; también se está estableciendo un cambio de parámetros en el resto de generaciones, como si ahora tuviéramos conocimiento de causa y pudiéramos elegir de verdad cuál es nuestra relación con la red.

Como ha ocurrido con casi cualquier territorio, su posibilidad de valor se ha resignificado, hemos capitalizado todo, incluso el tiempo —que no es siquiera un valor determinado o el deseo —no ese deseo primitivo en el que pensamos cuando la noción aparece, sino el deseo recordado, ese que es más próximo a la docilidad del anhelo que a la agresión feroz sobre lo que se desea. Hemos invadido la naturaleza para verla más cerca, nos hemos acercado tanto al mar que casi podemos cocinar en el agua. Todo lo que está sujeto a la posibilidad de comercio se ha vuelto capital. Incluso nuestros ojos, como apunta Zafra (2017). Era pues de esperar que en internet ocurriera lo mismo, y que su espacio, aunque intangible, se volviera mercantilizable. Propiciando que gran parte del mundo digital se esté convirtiendo en su opuesto: las plataformas de redes sociales favorecen a que tengamos una vida social menos social; las aplicaciones de citas invitan a más y más citas y menos amor; y cualquier información a que dudemos de ella, de si su veracidad depende de quién le paga por ello.

8. Conclusiones

En este estudio se recoge el valor de la verdad aplicada a la práctica artística como un mecanismo que sirve para comprender cómo dos cuerpos reaccionan a su forma de identificación en el arte. Es decir, cómo la obra y los materiales que se usan pertenecen a su contexto y época y la relación que esto tiene con teorías afines a la verdad como la de Rancière (2004) sobre la distribución de lo sensible y cómo el arte puede reconfigurar lo que es visible y decible en una sociedad. Además de asumir y estructurar la verdad como un componente artístico; una ordenación que se reproduce en el proceso artístico para definir la obra. Transformando y aproximando el lenguaje al público, desde el cuestionamiento de problemáticas actuales a las que nos enfrentamos como sociedad. Lo que Sontag (1966) asume como un sistema de transparencia propio del arte desde el rechazo a la interpretación como forma de acceder a la verdad artística. Las creaciones artísticas analizadas desde las *date-piece* de González-Torres hasta los proyectos de IA de Dikins revelan estrategias concretas de resistencia que favorecen al desarrollo de respuestas no reproductoras de desigualdades estructurales.

La interacción con la Inteligencia Artificial presenta una dimensión discursiva nueva. La discusión se establece sobre los paradigmas que someten a las estructuras narrativas a ser predominantes en modelos únicos y hegemónicos. Excluyendo por imposición acelerada cualquier alternativa que atienda a la pausa, la reflexión o la crítica. Adormeciendo y modelando el pensamiento crítico individual y colectivo, allanando el territorio a las nuevas políticas neoliberales que amenazan con instaurarse en todos los segmentos donde la identidad individual existe. Impidiendo la extensión de diversidad y pluralidad cuando la velocidad de imposición global se centra en segmentar y atribuir valor a lo igual por su capacidad de incisión en la masa. La naturaleza misma de la verdad se ve cuestionada por la falta de legitimidad del imperialismo sociocultural y ahora también tecnológico.

Así es como se revelan las contradicciones inherentes a un sistema que demanda de manera constante el beneficio propio a cualquier coste, en pro del beneficio y no de la mejora. La crisis global que no solo se refleja en la tecnología y en la interacción con ellas, sino al cansancio acumulativo de la sobre exposición, sobre expresión del yo, mientras los opuestos siguen oprimiendo y cortando cualquier posibilidad de libertad y verdad. Vale la pena atender al mundo reflexionando sobre la necesidad de repensar nuestra relación con la tecnología y la verdad en un contexto de agotamiento social y sobreexposición digital.

Referencias

- Adichie, C. N. (2014). *We Should All Be Feminists*. Fourth Estate. <https://doi.org/10.4324/9781003460978-22>
- Ashford, G. (2024, 8 de enero). AI investments grow in New York under Hochul administration. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2024/01/08/nyregion/ai-new-york-hochul.html>
- Bijker, W. E. (1995). *Of bicycles, bakelites, and bulbs: Toward a theory of sociotechnical change*. MIT Press.
- Bijker, W. E., Hughes, T. P., & Pinch, T. J. (Eds.). (1987). *The social construction of technological systems: New directions in the sociology and history of technology*. MIT Press.
- Bijker, W. E., & Law, J. (Eds.). (1992). *Shaping technology/building society: Studies in sociotechnical change*. MIT Press.
- Bostrom, N. (2014). *Superintelligence: Paths, dangers, strategies*. Oxford University Press.
- Breslin, D. (2018). *A formal problem: On 'Untitled' (A Portrait)* by Felix Gonzalez-Torres. En Felix Gonzalez-Torres (pp. 34–45). David Zwirner Books.
- Brown, W. (2015). *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. Zone Books. <https://doi.org/10.21061/spectra.v7i1.128>.
- Brown, W. (2023). *Nihilistic Times: Thinking with Max Weber*. Harvard University Press. <https://doi.org/10.4159/9780674293274>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (A. Bixio, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1993)
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* (M. A. Muñoz, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1990)

- Callon, M. (1986). Some elements of a sociology of translation: Domestication of the scallops and the fishermen of St Brieuc Bay. *The Sociological Review*, 32(1), 196–233.
- Crawford, K. & Joler, V. (2023). *Calculating the Empires* [Instalación artística].
- Dinkins, S. (s.f.). Stephanie Dinkins Studio. Recuperado el [26/03/2025] de <https://www.stephaniedinkins.com>
- Dinkins, S. (s.f.-a). Not The Only One (N'TOO). En Stephanie Dinkins Studio. Recuperado el [26/03/2025] de <https://www.stephaniedinkins.com/ntoo.html>
- Dinkins, S. (s.f.-b). AI.Assembly. En Stephanie Dinkins Studio. Recuperado el [26/03/2025] de <https://www.stephaniedinkins.com/ai-assembly.html>
- Dinkins, S. (s.f.-c). Project al-Khwarizmi (PAK). En Stephanie Dinkins Studio. Recuperado el [26/03/2025] de <https://www.stephaniedinkins.com/project-al-khwarizmi.html>
- Fernández, L. (2025, 8 de febrero). De Gutenberg a Elon Musk: historia, poder y tecnología. *El País Babelia*. <https://elpais.com/babelia/2025-02-08/de-gutenberg-a-elon-musk-historia-poder-y-tecnologia.html>
- Feenberg, A. (1991). *Critical theory of technology*. Oxford University Press.
- Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Zero Books. <https://doi.org/10.1177/08969205100360061103>
- Fisher, M. (2018). Los fantasmas de mi vida: Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos (F. López Martín, Trad.). Caja Negra Editora.
- Gillespie, T. (2010). The politics of 'platforms'. *New Media & Society*, 12(3), 347–364. <https://doi.org/10.1177/1461444809342738>
- González-Torres, F. (1987). *Untitled* [Serie date-pieces]
- Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. En *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (pp. 149–181). Routledge. (Obra original publicada en 1985). <https://doi.org/10.4324/9780203873106>
- Hui, Y. (2016). *On the existence of digital objects*. University of Minnesota Press.
- Jasanoff, S. (2004). *States of knowledge: The co-production of science and the social order*. Routledge.
- Kak, S. (2020). *The nature of physical reality, consciousness, and free will*. *NeuroQuantology*, 18(8), 1–8. <https://doi.org/10.14704/nq.2020.18.8.NQ20180>
- Ladenheim, K., & LaViers, A. (2021). *Babyface: Performance and Installation Art Exploring the Feminine Ideal in Gendered Machines*. *Frontiers in Robotics and AI*, 8, 645956. <https://doi.org/10.3389/frobt.2021.645956>
- Lanthimos, Y. (Director). (2023). *Poor Things*. [Película]
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.
- Law, J. (2004). *After method: Mess in social science research*. Routledge.
- May, K., et al. (Eds.). (2018). *Artificial Intelligence*. CLOG.
- Nelson, M. (2021). *On Freedom: Four Songs of Care and Constraint*. Graywolf Press.
- Noble, S. U. (2018). *Algorithms of oppression: How search engines reinforce racism*. NYU Press.
- Noë, A. (2023). *The entanglement: How art and philosophy make us what we are*. Princeton University Press.
- O'Neil, C. (2016). *Weapons of math destruction: How big data increases inequality and threatens democracy*. Crown.
- Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21787>

- Oppen, G. (1968). *Of being numerous*. New Directions
- Ord, T. (2020). *The precipice: Existential risk and the future of humanity*. Hachette Books.
- Oudshoorn, N., & Pinch, T. (Eds.). (2003). *How users matter: The co-construction of users and technology*. MIT Press.
- Penny, L. (2016). *De esto no se habla: Sexo, Mentiras y Revolución*. Continta me tienes.
- Pinch, T. J., & Bijker, W. E. (1984). The social construction of facts and artefacts: Or how the sociology of science and the sociology of technology might benefit each other. *Social Studies of Science*, 14(3), 399-441. <https://doi.org/10.1177/030631284014003004>
- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (G. Rockhill, Trad.). Continuum
- Smith, J. (2024). The environmental cost of AI: Water consumption in data centers. *The World Magazine*
- Sontag, S. (1966). *Against Interpretation and Other Essays*. Farrar, Straus & Giroux.
- Sudjic, O. (2019). *Ensayo sobre la epidemia de la ansiedad generalizada*. Alpha Decay
- Turkle, S. (2011). *Alone together: Why we expect more from technology and less from each other*. Basic Books.
- Virilio, P. (2006) *Velocidad y Política* (Traducción V. Goldstein). La Marca.
- Winner, L. (1980). Do artifacts have politics? *Daedalus*, 109(1), 121-136.
- Wittgenstein, L. (1953). *Investigaciones filosóficas*. Crítica.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.
- Zylinska, J. (2023). *Talking to Joanna Zylinska. Artificial intelligence in artistic creation*. Diálogos Umática, 6, 173-190. <https://revistas.uma.es/index.php/umatica/issue/download/1076/612> <https://orcid.org/0009-0002-2829-2327>

Hibridación entre el arte y la moda: de la inspiración estética a la transformación digital

Hybridization between art and fashion: from aesthetic inspiration to digital transformation

CARLOS VALVERDE  0009-0004-7280-1007

RITA CISNAL  0000-0001-5073-9880

Universidad Rey Juan Carlos (URJC), España.

Universidad Rey Juan Carlos (URJC), España.

Resumen

El texto analiza la relación simbiótica entre el arte y la moda, explorando cómo los artistas contemporáneos se insertan en el sistema de la moda y lo utilizan como un medio de expresión artística. Se analiza cómo la moda se inspira en movimientos artísticos y artistas contemporáneos, reinterpretando sus estéticas, y cómo los artistas utilizan la moda para comunicar ideas y desafiar los límites entre la funcionalidad y la estética. El estudio examina la influencia y fusión del arte en la creación de colecciones de moda, la transformación de los espacios comerciales en galerías de arte y la aparición de experiencias inmersivas en los desfiles. Se destaca el uso de las nuevas tecnologías, la sostenibilidad, la ética en la producción y la representación de la diversidad corporal como temas clave en la fusión del arte y la moda. Se presenta una investigación curatorial gracias al análisis de casos concretos de artistas y diseñadores que trabajan con la fusión entre el arte y la moda, marcando un distanciamiento con el arte textil. Además, el texto se sostiene gracias a una metodología historicista que busca comprender las complejas relaciones entre el arte, la moda y la sociedad contemporánea.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Carlos Valverde
carlos.valverde@urjc.es

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 23.02.2025
Accepted: 30.10.2025

PALABRAS CLAVE: Fusión cultural; Arte y moda; Exposición inmersiva; Sistema de la moda; Arte textil.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Valverde, C., & Cisnal, R. (2025). Hibridación entre el arte y la moda: de la inspiración estética a la transformación digital. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21268>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21268>

Hybridization between art and fashion: from aesthetic inspiration to digital transformation

CARLOS VALVERDE & RITA CISNAL

Rey Juan Carlos University (URJC), Spain

Abstract

The text analyzes the symbiotic relationship between art and fashion, exploring how contemporary artists insert themselves into the fashion system and use it as a means of artistic expression. It looks at how fashion is inspired by contemporary art movements and artists, reinterpreting their aesthetics, and how artists use fashion to communicate ideas and challenge the boundaries between functionality and aesthetics. The study examines the influence and fusion of art in the creation of fashion collections, the transformation of commercial spaces into art galleries and the emergence of immersive experiences in fashion shows. The use of new technologies, sustainability, ethics in production and the representation of body diversity are highlighted as key themes in the fusion of art and fashion. Curatorial research is presented thanks to the analysis of concrete cases of artists and designers who work with the fusion between art and fashion, marking a distance from textile art. In addition, the text is sustained thanks to a historicist methodology that seeks to understand the complex relationships between art, fashion and contemporary society.

KEY WORDS: Cultural fusion; Art and fashion; Immersive exhibition; Fashion system; Textile art.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Metodología
3. La moda como lenguaje visual: diálogos con el arte y la construcción de significado
4. Claves para una fusión cultural y nuevos paradigmas creativos: del arte a la moda y viceversa
 - 4.1. Colaboraciones entre artistas y diseñadores: creando colecciones cápsula, piezas únicas y espacios híbridos
 - 4.2. El consumo de moda y la construcción de la identidad
 - 4.3. Convergencias en la era digital: arte, moda, tecnología e inteligencia artificial
5. Conclusiones

1. Introducción

A lo largo de la historia, el arte y la moda han mantenido una relación compleja, caracterizada por intercambios recíprocos a través de influencias estéticas, intercambios conceptuales y colaboraciones creativas. A pesar de esta simbiosis, la moda, al ser definida principalmente como una industria basada en la creatividad (Jelinek, 2018; Canal Mumokviena, jun 2012), se ha enmarcado tradicionalmente en una oposición binaria jerárquica con el arte, donde ha buscado la legitimación y credibilidad intelectual de este último (Smelik y Kaiser, 2022). Esta distinción se fundamenta a menudo en la naturaleza temporal de ambos campos: mientras que el arte es percibido como atemporal, la moda está intrínsecamente ligada a lo efímero y lo transitorio.

Dentro de este sistema, como afirma Shapiro (2019), la alta costura opera en la frontera más próxima al arte, lo que le confiere un mayor prestigio pues, las creaciones de alta costura, muchas veces de calidad escultórica, son consideradas frecuentemente como obras de arte (Jelinek, 2018). Esta estrategia de artificación tiene como objetivo transferir el aura del mundo del arte a la marca, permitiéndole diferenciarse y justificar precios más altos (Kapferer, 2014).

Si bien el arte textil y los artistas que trabajan con la moda comparten una profunda conexión con la materialidad, la textura y la forma, también presentan diferencias significativas en sus objetivos, procesos creativos y modos de producción (González, 2024; Abad, 2024; Olano, 2023; Joly, 2012). El arte textil, como disciplina artística autónoma, se centra en la exploración del potencial expresivo y conceptual de las fibras, los tejidos y las técnicas textiles (Olano, 2023; Maddonni, 2021). Sus obras, que a menudo desafían las categorías tradicionales de la escultura, la pintura o la instalación, se caracterizan por su tactilidad, su capacidad para evocar recuerdos sensoriales y su conexión con el cuerpo y la memoria. El arte textil contemporáneo ha experimentado una revalorización en las últimas décadas, reconociéndose su capacidad para abordar temas como la identidad, la memoria, el trauma y la crítica social. Por citar de largo, cabe mencionar a artistas textiles que trabajan en esta dirección como Sheila Hicks, Adriana Turmero y Álvaro León, Machiko Agano, Chiharu Shiota, Magdalena Abakanowicz, Christo y Jean-Claude, Katerina Grosse, Ernesto Neto, Gurjeet Singh o Lenore Tawney.

Por otro lado, como apunta González (2024), los artistas que trabajan con la moda se insertan en un sistema complejo y dinámico que se rige por las lógicas del consumo, la imagen y la tendencia. Si bien la creatividad y la innovación son elementos fundamentales en la moda, su objetivo principal es la creación de prendas y accesorios que vistan el cuerpo, respondiendo a las necesidades estéticas y funcionales de la sociedad. En la actualidad, muchos artistas contemporáneos han desafiado los límites entre el arte y la moda, utilizando la pasarela, la performance y la instalación como espacios para la experimentación híbrida, la crítica social y el posicionamiento del cuerpo humano en ambos campos creativos.

En el presente trabajo de investigación, nos centraremos en el sistema de la moda y el análisis, simbología y fusión con las prácticas de artistas que trabajan con él, dejando de lado, en esta ocasión el estudio del arte textil. Nuestro objetivo es comprender cómo estos artistas negocian con las lógicas del consumo y la imagen, cómo utilizan la vestimenta como un medio de expresión y fusión artística y cómo sus obras generan reflexiones sobre la identidad, el cuerpo y la cultura contemporánea en ambos sistemas que se hibridan, comunicando nuevos lenguajes y dando pie a nuevos medios de expresión artística entre fronteras.

En esta investigación, analizaremos cómo los artistas contemporáneos se inspiran en movimientos artísticos del pasado, reinterpretando sus estéticas y adaptándolas al diseño de moda. Estudiaremos cómo los artistas utilizan la vestimenta para comunicar ideas, emociones y conceptos, desafiando los límites entre la funcionalidad y la estética. Investigaremos cómo el cuerpo se convierte en un espacio de expresión artística tanto para los artistas que trabajan con la moda como para los diseñadores. Plantearemos cómo los artistas utilizan la moda para cuestionar las normas sociales, los roles de género y los sistemas de poder y delimitaremos cómo la digitalización, las redes sociales, el comercio electrónico, la tecnología y la Inteligencia Artificial (IA) han transformado la producción, la difusión y el consumo de la moda.

2. Metodología

El presente estudio se fundamenta en una variedad de fuentes que abarcan tanto el ámbito teórico como el práctico, con el fin de proporcionar una comprensión exhaustiva de la compleja relación entre el arte, la moda, y su impacto en la representación del cuerpo humano a través del arte. La metodología curatorial empleada se caracteriza por ser interdisciplinaria, combinando enfoque cualitativo e interpretativo para abordar las diferentes dimensiones del problema de investigación.

En cuanto a las fuentes teóricas, se recurre a investigaciones y publicaciones de diversas disciplinas como la historia del arte, los *fashion studies*, la estética, la sociología, o la filosofía para construir un marco teórico sólido que permita contextualizar el objeto de estudio. Se incluyen libros, revistas científicas, artículos académicos y comunicaciones que abordan temas como la construcción social del cuerpo, la fusión interdisciplinaria, la relación entre arte, moda y los efectos de la cultura del consumo en la percepción corporal. Se consultan revistas de arte, catálogos de exposiciones, desfiles, colecciones de moda y otros materiales relacionados con la producción artística contemporánea, con el objetivo de identificar tendencias y estrategias empleadas por los artistas en la exploración de la relación entre arte, ciencia y tecnología, y su impacto en la representación del cuerpo. A través del análisis de casos prácticos concretos de artistas y diseñadores, buscaremos comprender las complejas relaciones entre el arte, la moda, el cuerpo y la sociedad contemporánea.

3. La moda como lenguaje visual: diálogos con el arte y la construcción de significado

La intersección entre el arte y la moda ha sido objeto de estudio y debate de forma destacada en los últimos tiempos. Algunos consideran que la moda es una forma de arte en sí misma, mientras que otros argumentan que es simplemente una industria comercial. Sin embargo, lo que es innegable es que la moda y el arte están intrínsecamente conectados, cada vez más, apostando por la creación y fusión de grados universitarios en dobles grados en diseño y gestión de moda con las bellas artes. La superación de la moda como un mero fenómeno comercial o frívolo para legitimarla como un objeto de estudio crítico ha sido un esfuerzo central en la literatura internacional. Valerie Steele, directora fundadora de la revista académica *Fashion Theory*, ha impulsado la idea de que la moda debe ser examinada con el mismo rigor metodológico que se aplica a la historia cultural y artística. Según Steele, la moda representa la construcción cultural de la identidad y exige un análisis que vincule ineludiblemente vestimenta, cuerpo y cultura (Roces y Steele, 2022). Este enfoque permite rastrear cómo los estilos en la moda, desde la alta costura parisina hasta las manifestaciones contemporáneas, reflejan el ideal de belleza e identidad de su respectiva época. En paralelo, Wilson (2003) sostiene que la moda es una dimensión cultural intrínseca a la modernidad, funcionando como una forma de arte visual, por tanto, el diálogo entre arte y moda es un reflejo de las tensiones y ambivalencias inherentes a la cultura contemporánea. Wilson enfatizó la cualidad inquietante de las prendas de vestir cuando se observan sin cuerpo, un fenómeno que sugiere la presencia de cuerpos vivos o ausentes. Esta experiencia revela la insuficiencia de conceptos binarios (como vivo y muerto) para describir la naturaleza de la ropa, lo que para Barnard (2017) puede interpretarse como una manifestación de lo sublime dentro del fenómeno de la vestimenta.

La moda como fenómeno cultural, se nutre de las influencias estéticas de su tiempo y, a menudo, refleja las tendencias artísticas contemporáneas y viceversa, hasta tal extremo que Paz (2016) considera la moda como el *octavo arte*. Una relación simbólica se establece cuando dotamos a un objeto, acción o idea de un significado que va más allá de su función práctica o su realidad material. Este significado se construye a través de un proceso complejo que involucra la historia, las creencias, los valores y las convenciones de una sociedad. La moda y el lujo son ejemplos claros de sistemas de significación que se basan en la construcción de relaciones simbólicas. Las prendas, los accesorios y los productos de lujo no solo cumplen una función práctica, sino que también actúan como símbolos de estatus, identidad, pertenencia a un grupo o estilo de vida. Analistas de nuestra era como Lipovetsky y Roux (2004) consideran que el lujo es la salvación de nuestra sociedad frente a la tendencia a lo *efímero*, convirtiendo así el lujo en lo *eterno*. En el arte, la relación simbólica también juega un papel fundamental. Los artistas utilizan objetos, colores, formas y acciones para crear símbolos que evocan ideas, emociones y conceptos complejos.

Al igual que el arte, la moda puede ser una forma de expresión personal y un reflejo de la identidad individual (Toribio y Álvarez-Rodríguez, 2019). La elección de ropa, accesorios y estilo puede comunicar mensajes sobre la personalidad y los valores del individuo, del mismo modo que el artista tiene las mismas alternativas para crear, comunicar y desarrollar su estilo único y distintivo, o el coleccionista de arte al adquirir una colección rigurosa, con criterio y altamente personal. La creciente importancia de la identidad y la imagen en la sociedad contemporánea ha difuminado aún más las líneas entre el arte y la moda (Joly, 2012). Ambos campos se han vuelto cada vez más visuales y performativos, y la moda a menudo se presenta en espacios tradicionalmente asociados con el arte, como museos y galerías (Peisajovich, 2021). Como apunta Císnal (2024), la moda puede tomar prestados elementos del arte en términos de forma, color, textura y concepto. Los diseñadores a menudo se inspiran en movimientos artísticos, obras de arte específicas o incluso colaboran directamente con artistas. En este sentido, la moda puede considerarse como un reflejo del arte, pero también inversamente, reflejando y reinterpretando las ideas y estéticas del mundo artístico y de la sociedad actual. El arte también se ha visto fuertemente influenciado por la moda. La moda puede proporcionar al arte nuevos materiales, técnicas y formas de pensar sobre el cuerpo y la identidad. Un ejemplo de esta relación simbiótica se puede encontrar en el *Proyecto arte y moda en Cuba* (Rodríguez, 2016). En este evento, artistas y diseñadores colaboran para crear piezas que fusionan la moda y el arte, utilizando materiales y técnicas no convencionales.

Otro modelo de arte que posee una particular relación simbólica con la moda es la obra de la artista Ana Laura Aláez. Si bien Aláez se define como escultora, su trabajo trasciende los límites tradicionales de la disciplina al integrar elementos de la moda, la performance y la tecnología, creando una estética que explora la identidad, la superficialidad y la construcción del cuerpo en la sociedad contemporánea. Aláez utiliza la moda como un lenguaje para expresar la complejidad de la identidad individual y la influencia de la cultura visual en la construcción del Yo. La artista trabaja con elementos como el maquillaje, el peinado, los accesorios y la vestimenta para cuestionar los estereotipos de belleza actual y la obsesión por la apariencia. En *Make up sequences* (2001), Aláez se presenta a sí misma como modelo y soporte, mostrando una serie de transformaciones a través del maquillaje y el peinado. La artista explora la multiplicidad de identidades que pueden construirse a través de la moda y la estética, haciendo un recurso irónico al concepto de *maquillaje* como una forma de *pintura* que moldea la imagen pública y privada. Del mismo modo, en la exposición *Forma y performance* (2009-2010) presentada en la Galería Soledad Lorenzo de Madrid, presenta *Cabeza – espiral – agujero – puño – esperma – nudo* (imagen 1), instalación en donde incorpora chaquetas de cuero de segunda mano usadas como peanas, despellejadas y abiertas por la mitad a modo de crucifixión. En ellas aparecen una suerte de formas escultóricas abstractas que se retuercen y salen del pecho. Esta pieza explora la compleja relación entre la moda, el deseo, la identidad y el fetiche. A través de su diálogo con la moda, Aláez invita a una reflexión profunda sobre la condición humana en la era de la imagen y el consumo. En su



Figura 1. Aláez, A. L. (2008). *Cabeza – espiral – agujero – puño – espermatozoide – nudo* [Instalación escultórica]. Fuente: <https://www.analauraalaez.com/>

obra de juventud, la artista cuestiona la superficialidad y la obsesión por la apariencia que la moda puede promover, pero también reconoce su potencial como lenguaje de expresión individual y herramienta de transformación social.

La relación simbólica entre el arte y la moda es bidireccional, desafiando las definiciones tradicionales y difuminando las líneas entre lo comercial y lo artístico. La moda se ha consolidado como un lenguaje visual que puede comunicar ideas y emociones de forma similar al arte. En última instancia, tanto el arte como la moda son formas de expresión creativa que pueden enriquecer nuestra experiencia del mundo y desafiar nuestras percepciones de la belleza, la identidad y la cultura presente. Autores de reconocido prestigio han explorado la relación entre el arte y la moda. Baudrillard (1980), quien ha analizado la moda como un sistema de signos y consumo cultural, considera la moda como un lenguaje que simula la comunicación. A diferencia del lenguaje que busca transmitir un sentido, la moda se centra en una socialidad teatral y se complace en sí misma. Para él, el valor de uso o la materialidad del objeto son irrelevantes; lo esencial es su valor de signo, que confiere prestigio y jerarquía social al consumidor. También observa que el museo y la moda surgieron simultáneamente como resultado de la reducción a un mínimo cultural simbólico. Esta equiparación es fundamental para comprender el camino paralelo que están siguiendo ambos mundos pues, cada vez son más los museos que apuestan por exponer colecciones de diseñadores para consagrar sus colecciones como obra artística más allá del diseño. A su vez los museos nutren su afán de novedad mediante este tipo de muestras, capaces de comunicar a la masa. Como ejemplo muy reciente tenemos la exposición *Du Cœur à la Main: Dolce&Gabbana* (2025) en el Grand

Palais de París (imagen 2), diseñada por la historiadora de moda Florence Müller, desarrollada en diez salas inmersivas con una gran producción visual entremezclada con pinturas clásicas, video proyecciones y escenografía.

Aras (2013) focaliza lucidamente la relación entre ambos sistemas. Si bien en un principio se podía identificar un punto de encuentro en torno al ideal de belleza, esta perspectiva resulta insuficiente para comprender la dinámica actual entre ambos campos. Aras introduce el concepto de *nivelación semiótica* para explicar cómo la moda, en su búsqueda de legitimidad y permanencia, se fusiona con el arte a través de la plataforma del museo. Esta mezcla, sin embargo, implica una desacralización del arte al subordinarlo a la lógica del consumo. Aras advierte sobre los riesgos de la fusión, donde la moda busca apropiarse del aura del arte para combatir la obsolescencia acelerada que la caracteriza. Por otro lado, tenemos algunos casos de artistas que, inversamente, han sucumbido a la sociedad de consumo y al capitalismo. Son artistas de fama internacional y consagración institucional y muy legitimados dentro del mercado del arte. Creadores como Damien Hirst, han asociado su arte con firmas como Prada (2013), Manolo Blahnik (2002), Levi's (2008) o The Row (2012), la marca de las famosas gemelas Olsen. En estas colaboraciones podemos ver estampados los icónicos motivos del artista como son puntos, calaveras o insectos en todo tipo de prendas y accesorios. También Jeff Koons y Takeshi Murakami han trabajado estrechamente con la firma Louis Vuitton. Esta asociación ha configurado nuevas propuestas a caballo entre el arte, el diseño o la escenografía. En ese caso, ¿estamos ante un nuevo arte característico del siglo XXI? Aquí el arte de estos reconocidos creadores, está al servicio de la moda en cuanto a función utilitaria, distinto al uso que hacen otros artistas como Wim Delvoye con las marcas. En sus famosos cerdos tapizados y tatuados, Delvoye emplea el logotipo de Louis Vuitton con intención irónica y exclusivamente como pieza de uso artístico. Su función es la crítica social mediante la estrategia del apropiacionismo.

Otra característica común entre ambos sistemas de creación se pone de manifiesto en el lenguaje propio, su gramática y los códigos que los caracterizan. Desde esta perspectiva, implica que la moda, al igual que el lenguaje y en todo caso, el arte, posee una estructura y reglas que permiten la creación de significado. Aplicando este concepto a la relación entre arte y moda, podemos inferir que la moda es un sistema de signos que puede dialogar con el arte, tomando prestados elementos de su lenguaje visual y reinterpretándolos en un nuevo contexto. La moda, entonces, no sería una simple imitación del arte, sino una forma de comunicación que se nutre de sus códigos y los transforma. La artista Naia del Castillo utiliza el sistema de la moda como un elemento narrativo y reflexivo para sus creaciones, altamente simbólicas, con un marcado carácter poético, particularmente en sus series *Atrapados* (2000-2002), *Sobre la seducción* (2002-2004) y *Ofrendas y posesiones* (imagen 3). Su trabajo se interpreta como una exploración de la relación de la mujer con su entorno, la construcción de la identidad femenina y la crítica a los roles tradicionales de género. Combalía (2004) destaca la capacidad de del Castillo para crear nuevos iconos llenos de significado, transformando objetos cotidianos en sugerentes fetiches. Destaca la dicotomía presente en las



Figura 2.
Dolce&Gabbana
(2025). Exposición
Du Cœur à la Main
[Instalación]. Fuente:
<https://www.milanofinanza.it/>

obras, entre la presentación de la prenda como objeto artístico en sí mismo y su representación fotográfica. Desde esta perspectiva, la obra *Espacio doméstico - Silla* (2000) puede interpretarse como una metáfora de la atadura física y psicológica de la mujer a las labores del hogar: una pieza en clave feminista. La atadura queda representada también en obras como *Las dos hermanas* (2005) o *Cortejo* (2002).

Figura 3. del Castillo,
N. (2005). *Ofrendas
y posesiones: las
dos hermanas*
[Fotografía color.
Técnica mixta
125x100 cm.
Medidas variables].
Fuente: [https://
naiadelcastillo.com/](https://naiadelcastillo.com/)



4. Claves para una fusión cultural y nuevos paradigmas creativos: del arte a la moda y viceversa

La conexión entre el arte y la moda es una constante histórica que se ha intensificado en las últimas décadas, con el arte contemporáneo como una fuerza impulsora para la creación de colecciones. Esta influencia se observa en diversos aspectos, desde la inspiración estética en la práctica artística de ambos mundos retroalimentándose, hasta la transformación de los espacios comerciales en auténticas galerías de arte. La fusión se traduce en una serie de tendencias clave. En primer lugar, la interdisciplinariedad, que diluye las fronteras entre el arte, la moda, el diseño y la tecnología, dando lugar a nuevas formas de expresión y experiencias híbridas y, en última instancia, también gracias al uso de la IA. En segundo lugar, la aparición de experiencias inmersivas como son los desfiles, las instalaciones en tiendas y el contenido digital, diseñados para crear experiencias sensoriales que involucren las emociones del público, al igual que artistas y museos ya aplicaban estas propuestas para proponer nuevos modelos expositivos. En tercer lugar, un tema capital como es la sostenibilidad, el reciclaje y la ética en la incorporación de nuevos materiales menos contaminantes y medios de producción sostenibles; el arte contemporáneo ha impulsado la experimentación con materiales reciclados, la producción local y la importancia de la procedencia artesanal del producto, contrastando con modelos contaminantes de producción en masa que el sistema de la moda propone. Y, por último, el rumbo que el arte contemporáneo ha desafiado en cuanto a los cánones de belleza y la identidad, promoviendo la diversidad e inclusión de la representación del cuerpo no normativo o visibilizando cuerpos disidentes, alejados del ideal de belleza, en contraposición a un cuerpo poco saludable que la moda empleó en tendencias como la *heroin chic* de los años 90, o prendas como el corsé. Una vez planteados estos puntos clave, a continuación analizaremos estas tendencias.

4.1. Colaboraciones entre artistas y diseñadores: creando colecciones cápsula, piezas únicas y espacios híbridos

En la actualidad la inspiración en el arte tanto clásico como contemporáneo se ha intensificado. Diseñadores como Martin Margiela se inspiran en el minimalismo y el arte conceptual para crear prendas vanguardistas (Nadur, 2022), Jil Sander en 2012 experimenta con las formas de Picasso, Viktor & Rolf (imagen 4), en la temporada 2015-2016 realizan una colección construida con los propios marcos pictóricos, deconstruidos y expandidos, creando verdaderas obras escultóricas. También el diseñador Miguel Marinero en la Pasarela Cibeles de 2017 se inspira en Velázquez y el Barroco o la diseñadora Phoebe Philo en 2017 trabaja con conceptos y formas del artista Yves Klein. La sinergia entre diseñadores de moda y artistas se ha convertido en una práctica habitual, dando lugar a colecciones cápsula y piezas únicas que fusionan la visión de ambos creadores. En Argentina, marcas de diseño de autor como

Kostüme se inspiran en el arte y colaboran con artistas locales para presentar sus colecciones (Nadur, 2022). El arte contemporáneo ha influenciado la industria de la moda en su conjunto, no solo en el ámbito de las marcas de lujo, sino también en el diseño de autor. Facundo Nadur (2022), analiza la estrategia de la citada marca Kostüme, que utiliza recursos del arte para diferenciarse en el mercado. El concepto de *artificación*, según Kapferer (2014), refiere a una estrategia de marketing utilizada por marcas de moda, especialmente las de lujo, que buscan vincularse con el arte contemporáneo para crear valor, diferenciarse en el mercado

Figura 4. Viktor & Rolf.
(2015). *Otoño 2015*
en la semana de la
alta costura [Desfile,
instalación. Medidas
variables]. Fuente: [https://
elplanetaurbano.com/](https://elplanetaurbano.com/)



y justificar precios más altos. Esta estrategia, se basa en la idea de que el arte tiene un aura de prestigio, exclusividad y atemporalidad que se puede transferir a la moda, dotándola de un valor simbólico que va más allá de su funcionalidad. La artificación implica una serie de acciones concretas, como colaboraciones con artistas para crear colecciones cápsula, piezas exclusivas, estampados originales o incluso intervenir en el diseño de sus tiendas. Se crean fundaciones de arte para apoyar a artistas emergentes, organizar exposiciones y eventos culturales, lo que les permite posicionarse como mecenas del arte.



También se diseñan espacios comerciales de moda como modelos híbridos de galerías artísticas. Las tiendas insignia y *boutiques* de marcas de lujo se han convertido en espacios heterogéneos que incorporan elementos del arte contemporáneo. Marcial Berro, artista argentino conocido por sus joyas, ha expuesto sus creaciones en prestigiosos espacios como la Casa de la Moneda de París, difuminando la línea entre la moda y el arte (Pinto, 2013). Otro ejemplo es la Maison Hermès en Ginza, Tokio, diseñada por Renzo Piano, que dedica todo el octavo piso a una galería de arte, fusionando la experiencia de compra con la apreciación artística (Nadur, 2022). Marcas como Louis Vuitton y Prada implementan el arte como una estrategia de mercadotecnia colaborando con artistas. Su máximo exponente es la artista Yayoi Kusama que en 2023 Louis Vuitton emplea su arte no solo para realizar su colección, también la producción de todo el diseño de sus tiendas insignia de Tokyo, Nueva York y París, incluida la modificación de las fachadas con elementos icónicos de la propia artista. En esta colaboración, aparece Kusama en audiovisuales en pantallas 3D a gran escala, la propia imagen a tamaño natural de Kusama robótica en el escaparate pintando sus icónicos lunares, o una escultura colosal de la artista abrazando el edificio de los Campos Elíseos de París. Las marcas de lujo emplean estratégicamente el arte para obtener la legitimidad y autenticidad que necesitan para operar en un entorno competitivo. Desde una perspectiva ética, el lujo ha sido históricamente condenado como un símbolo de corrupción moral (Kapferer, 2014). Por lo tanto, el proceso de artificación ayuda a que el lujo se legitime y se autentifique, proporcionando a las marcas de moda una aprobación estética y moral que ayuda a su legitimación.

Pero ¿qué ocurre cuando, inversamente, el artista transforma la galería de arte en una *boutique*? En *Peletería humana* (imagen 5), Nicola Costantino presenta aparentemente una colección de moda. Tal como describe la pieza Valverde (2018), la artista modifica de forma irónica una galería de arte en una tienda de alta moda, justo en el momento en que las galerías de arte cerraban y esos mismos locales eran ocupados por casas de moda de lujo. La obra se presenta como una ironía a la funcionalidad del arte, y como una crítica a la superficialidad y la obsesión por la apariencia en la sociedad contemporánea, utilizando la moda como un vehículo para explorar la compleja relación entre el cuerpo, la identidad y lo social. Constantino utiliza calcos de silicona para plasmar detalles del cuerpo humano, como ombligos, anos y tetillas, y los integra en prendas de vestir, creando una estética perturbadora que confronta al espectador con la materialidad del cuerpo. La colección de prendas de vestir realizada con calcos de piel y pelo humano, invita a reflexionar sobre la deshumanización del cuerpo en la moda, al presentarlo como materia prima. También recorre la relación ambigua entre el cuerpo y la vestimenta, que puede oscilar entre la protección, la ocultación y la exhibición.



Figura 5. Costantino, N. (2000). *Peletería humana* [Instalación en Galería Deitch Projects, Nueva York]. Fuente: <https://www.deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/human-furrier>

4.2. El consumo de moda y la construcción de la identidad

Los desfiles de moda han trascendido su función original, convirtiéndose en experiencias inmersivas que integran performance, instalación, videoarte y música. Peisajovich (2021) describe este fenómeno, señalando que diseñadores como Alexander McQueen, John Galliano y Hussein Chalayan, a partir de los años 90, transformaron los desfiles en espectáculos teatrales, utilizando la escenografía, la iluminación y la música para crear narrativas conceptuales. Asimismo, Los desfiles de moda han evolucionado de simples presentaciones de prendas a experiencias inmersivas que incorporan elementos de performance, instalación, videoarte y música. En Argentina, Sergio de Loof organizó desfiles y exposiciones en los años 90 que combinaban el arte, la moda y la performance, desafiando los cánones tradicionales de belleza y promoviendo la diversidad (Nadur, 2022).

La relación entre la identidad del cuerpo humano en la pasarela y la obra de determinados artistas, se establece a través de la ruptura con los cánones tradicionales de belleza y la búsqueda de una representación más diversa y real del cuerpo humano. Los estudios críticos de moda, en línea con el arte contemporáneo, deben ser más diversos e inclusivos, buscando activamente dismantelar las suposiciones que definen la hegemonía estética (Smelik y Kaiser, 2021). Fotógrafos como Erwin Olaf o David La Chapelle y pintoras como Elsa Soibelman, a través de sus obras, desafían estéticas imperantes en los medios de comunicación, caracterizados por la idealización de la juventud y la delgadez. Olaf presenta cuerpos de mujeres maduras, con arrugas y sin retoques digitales, evidenciando el paso del tiempo y la belleza natural. La Chapelle utiliza todo tipo de cuerpos diversos en sus composiciones y, del mismo modo, Soibelman, trabaja con el canon estético femenino modificando el cuerpo hacia otras formas corpóreas disidentes.

Esta visión se conecta con la evolución de la performance en la pasarela, donde diseñadores como John Galliano, Hussein Chalayan y Alexander McQueen han desafiado la tradicional presentación de modelos estáticas y han incorporado la teatralidad, el movimiento y la expresión corporal para comunicar mensajes. En la moda, la noción de doblamiento, evidente en la relación entre la modelo viviente y el vestido, genera una ansiedad sobre el yo individual y soberano que se relaciona con el concepto de lo inquietante (Evans, 2011). Los cuerpos en las pasarelas performáticas ya no son meros soportes de las prendas, sino que se convierten en actores, en transmisores de emociones e ideas. Tanto artistas como diseñadores de pasarelas performáticas, utilizan la representación del cuerpo para comunicar un mensaje social, ya sea la crítica a la idealización de la belleza, la celebración de la diversidad o la denuncia de injusticias. La incorporación de la performance en los desfiles permite a los modelos expresar emociones y narrar historias a través de sus cuerpos, alejándose de la pasividad y la rigidez tradicionales, del mismo modo que artistas de la performance están trabajando en la misma dirección. En este sentido destacaremos la presencia de la artista Pandemonia (imagen 6), una musa de plástico que fusiona arte y moda y no envejece, pues no tiene una identidad concreta. Tras su icónica máscara de plástico, ha sido invitada a desfilas en la Semana



Figura 6. Brough, J., ODDA Magazine y Louby (2016). *Pandemonia 10 tributes* [Fotografía editorial]. Fuente: <https://www.designscene.net/2016/04/pandemonia-odda-magazine.html>

de la Moda de París, incluso en el último desfile de Jean Paul Gaultier. Su presencia en la primera fila de los desfiles más importantes la convierte en un referente de estilo, aunque irónico y provocador. Como postula Slack (2020), su trabajo ha sido expuesto en galerías de arte, demostrando su capacidad para trascender el ámbito de la moda y adentrarse en el mundo del arte conceptual. Su máscara de látex, su peluca rubia y su cuerpo inflado de plástico la convierten en una escultura viva, una obra de arte que camina y respira. En definitiva, es una artista que utiliza la moda como un medio para expresar su crítica a la superficialidad y la obsesión por la imagen en la sociedad actual. Su trabajo desafía las fronteras, obligándonos a cuestionar nuestras propias percepciones de la belleza y la identidad.

En este contexto de espectáculo y performance, la moda de vanguardia funciona a menudo como un comentario crítico. Evans (2003) analizó las tendencias de diseñadores de finales del siglo XX, como Alexander McQueen, John Galiano y Hussein Chalayan, quienes transformaron los desfiles en experiencias teatrales y narrativas, identificando en sus obras signos apocalípticos mediante el uso de imágenes de muerte, decadencia y lo abyecto. Evans interpreta estas estéticas, a menudo mediadas por la fotografía provocadora, como una crítica a la modernidad y al capitalismo ejecutada desde el interior de la industria de la moda. Esta espectacularización plantea una tensión inestable entre el rechazo y la celebración del sistema de la moda. Así, la moda para Evans (2017) se consolida como una práctica performativa cuyo gesto y pose quedan capturados, evidenciando una conexión con la historia no lineal del movimiento y las imágenes.

Algunos autores coinciden en que, históricamente, la moda al igual que el arte, han sido símbolos de estatus social como constructo identitario, especialmente en el contexto del consumo ostentoso de la burguesía. Lipovetsky y Roux sostienen que "con la moda se instaura la primera gran figura de un lujo absolutamente moderno, superficial y gratuito, móvil, liberado de las potencias del pasado y de lo invisible" (2004, p. 44). Veblen (1944), argumenta que la moda en la sociedad industrial, es una expresión directa de la cultura pecuniaria y refleja el carácter clasista de la división de la sociedad. La *clase ociosa*, a menudo representada por la mujer burguesa, utiliza la moda como una forma de ostentación de su riqueza, poder adquisitivo y abstención del trabajo productivo, con el objetivo de diferenciarse de las clases trabajadoras. Simmel (1988) interpreta la moda como un comportamiento de clase que se manifiesta en la competencia constante entre estratos, donde los grupos superiores deben abandonar una tendencia tan pronto como es adoptada por los inferiores para mantener su distinción. Analizó cómo la moda se consolidó como un factor unitivo y estructurante en el contexto del capitalismo industrial. En este marco, la moda no solo se convierte en un vehículo de diferenciación, sino también en un patrón a imitar esencial para la integración social. La adopción de nuevas tendencias y piezas, especialmente aquellas de alto costo, funciona como una señalización de la pertenencia a una clase social alta. Por su parte, Joly (2012), sostiene que, en la sociedad contemporánea, la moda ha adquirido un valor artístico y cultural. Los diseñadores de moda, al igual que los artistas, ingresan a los museos, sus creaciones son exhibidas en galerías de arte y se utilizan lenguajes artísticos en la presentación de las colecciones. Esta convergencia contribuye a la elevación del estatus social de la moda gracias al arte y a su legitimación como una forma de expresión cultural sofisticada.

Echavarren apunta que la moda "era el arte de diseñar un mundo desde arriba, desde los poderosos y los ricos. Con el predominio decimonónico de la burguesía, la moda se convirtió en el arte de vestir y adornar a los burgueses, junto a los restos de la aristocracia: vestir a quien tenía dinero" (1997, p. 26). En este sentido, Valverde (2018) explora la alta costura como

un fenómeno que se entrelaza con el lujo, la ostentación, el refinamiento y la exclusividad, trascendiendo la mera confección de prendas y convirtiéndose en un espectáculo; un artefacto cultural que refleja las dinámicas de poder, consumo e identidad en la sociedad contemporánea. Subraya su conexión con el concepto de lujo como un símbolo de individualidad y poder y analiza, la obra *Savon de corps* (imagen 7) de Nicola Costantino, que se apropia de los códigos del lujo y la moda para realizar una crítica ácida a la industria de la belleza y la obsesión por el cuerpo. En esta obra, Costantino fusiona el arte, moda y lujo para crear una pieza polémica que confronta al espectador con la fragilidad del cuerpo, la artificialidad de la belleza y la ética del consumo en la era de la imagen. El cuerpo de la artista es modelo y materia prima; la grasa utilizada en la elaboración de los jabones proviene de una liposucción a la que se sometió, evidenciando la mercantilización del cuerpo y la obsesión por la cirugía en la sociedad. Este acto radical y transgresor cuestiona los límites del arte. El lujo se evidencia en la presentación del jabón; una tirada de 100 ejemplares como una producción limitada y numerada que evoca la exclusividad característica de los artículos de alta gama. Los jabones, con forma de espalda, cintura y cadera femeninas, idealizadas y fragmentadas, aluden a la cosificación del cuerpo de la mujer en la industria de la belleza y la moda. La fragancia dulce de leche con caramelo busca generar una experiencia sensorial placentera y sofisticada, propia de la cosmética de lujo. Asimismo, la moda, como sistema de promoción de la imagen y el consumo, se utiliza en la estrategia de lanzamiento de la obra como producto cosmético. Costantino presenta *Savon de corps* como un producto comercial, utilizando una estrategia de marketing similar a la industria cosmética. La artista juega con la idea del deseo de poseer no solo el producto, sino también la imagen y el cuerpo de la modelo, una dinámica propia del consumo de moda. Con su eslogan que dice "Toma tu baño conmigo" en francés, supuesto idioma del refinamiento, invita irónicamente a que esos 100 afortunados se laven la cara con el 3% de la grasa de los glúteos de la artista. Como apunta Lipovetsky y Roux, "el lujo no se concibe si la dilapidación no se ofrece como espectáculo, si no hacen acto de presencia la mirada y la admiración del otro" (2004, p. 36).



Figura 7. Costantino, N. (2004). *Savon de corps* [Instalación en MALBA]. Fuente: <https://nicolacostantino.com.ar/>

4.3. Convergencias en la era digital: arte, moda, tecnología e inteligencia artificial

La irrupción de la tecnología y, más recientemente de la IA, ha supuesto otro gran cambio cultural. La convergencia de estas disciplinas con el arte y la moda, ha generado un nuevo panorama creativo donde las fronteras se vuelven a difuminar y emergen nuevas formas de expresión, producción y consumo. La IA, como una herramienta poderosa, puede potenciar la creatividad, la innovación y la personalización en la industria de la moda, creando nuevas formas de expresión estética y experiencias de consumo. Sin embargo, es fundamental abordar los desafíos éticos y conceptuales que plantea, asegurando que su uso enriquezca el panorama creativo sin desvirtuar la esencia del arte y la moda.

La introducción de la tecnología y la IA en el mundo del arte y la moda ha generado debates sobre la autoría, la originalidad y la mercantilización del arte. ¿Quién es el autor de una obra creada por un algoritmo? ¿Pierde el arte su aura de autenticidad al ser producido en masa por máquinas? ¿Se está utilizando la IA como una herramienta de mercadotecnia para generar un valor artificial a productos de moda? La tecnología ha actuado como un catalizador en la hibridación entre arte y moda, facilitando la creación de nuevas texturas, materiales y formas. Como postula Ruiz (2020), la introducción de la impresión 3D y el corte láser ha permitido a los diseñadores experimentar con diseños complejos y acabados innovadores, ampliando las posibilidades creativas de la indumentaria. El uso de *software* de diseño asistido por ordenador (CAD) ha optimizado los procesos de diseño, patronaje y producción, permitiendo una mayor precisión y eficiencia.

Por otro lado, las plataformas digitales y las redes sociales han democratizado el acceso a la información sobre moda y arte, creando nuevas comunidades virtuales y espacios de intercambio creativo. La cultura visual adolescente, por ejemplo, se nutre de la influencia de la industria de la moda y su difusión en las redes sociales (Toribio, 2021). Además de todo lo descrito, las marcas patrocinan ferias de arte, bienales, exposiciones y museos, asociando su imagen a la del mundo del arte. También el uso de las redes sociales y el lenguaje de la marca que incorporan referencias al arte contemporáneo, utilizando un lenguaje visual similar, conceptos artísticos y colaborando con artistas digitales. La moda utiliza plataformas digitales y redes sociales para crear contenido visualmente impactante, inspirándose en el arte contemporáneo, colaborando con artistas visuales y experimentando con tecnologías como la realidad aumentada. Aras (2013) señala que los diseñadores se inspiran en movimientos artísticos para crear información nueva e inesperada. Los diseñadores, inspirados por la innovación y la experimentación del arte, crean prendas y experiencias que desafían las expectativas, exploran nuevos territorios y redefinen nuestra forma de vestir, expresarnos y relacionarnos con el mundo.

La necesidad de un análisis crítico en los estudios de moda implica deshacer las oposiciones binarias y la ampliación de los horizontes geográficos más allá de la euromodernidad (Kaiser, 2013). Tradicionalmente, los estudios de moda han sido predominantemente eurocéntricos, un sesgo que Steele intentó desafiar al demostrar que la moda no es solo un fenó-

meno occidental (Roces, 2022). La crítica debe examinar activamente las dificultades asociadas con la ruptura de los regímenes coloniales y la apropiación cultural (Smelik y Kaiser, 2022). La meta a largo plazo en el campo es alcanzar una historia de la moda verdaderamente global, donde los estudios en profundidad de diversas regiones se integren para mostrar un intercambio cultural más amplio. En este contexto, la IA (imagen 8) se ha convertido en un nuevo actor en el escenario creativo, desafiando las formas tradicionales de concebir la creatividad. Los algoritmos de aprendizaje automático analizan grandes conjuntos de datos de imágenes, tendencias y preferencias de los consumidores, proporcionando a los diseñadores información valiosa para la creación de colecciones. Sin embargo, si estos grandes conjuntos de datos de imágenes utilizados para entrenar a la IA provienen de un registro histórico y visual que es fundamentalmente eurocéntrico, existe un riesgo inherente de que la IA estandarice conceptos estéticos occidentales. Este riesgo representa una forma de dominio eurocentralizado en la imagen de moda algorítmica, perpetuando inadvertidamente los estándares estéticos hegemónicos asociados a la feminidad hegemónica: blanca, burguesa, heterosexual, joven y delgada (Smelik y Kaiser, 2022).



Figura 8. Fotografía de los autores (2025). S/t. [Imagen generativa realizada con IA NanoBanana].

5. Conclusiones

Esta investigación ha ahondado en la compleja relación simbiótica entre el arte y la moda, explorando cómo artistas contemporáneos se insertan en el sistema de la moda, utilizando la vestimenta como un soporte para la expresión artística. A través de su trabajo, estos artistas generan reflexiones sobre la identidad, el cuerpo y la cultura contemporánea, y sus creaciones constituyen un medio de análisis a través del cual podemos observar las tensiones y las transformaciones de nuestra época. El análisis realizado ha trascendido la mera descripción de los casos de hibridación estética, reforzando la necesidad de examinar la moda a través de lentes críticas como la economía, el género o el cuerpo humano. Se ha demostrado que la artificación, aunque estéticamente innovadora, funciona como una estrategia de poder económico para legitimar los altos precios de las marcas de lujo, mientras que la pasarela sigue siendo un campo de batalla para la representación corporal y el desafío a la hegemonía estética dominante, aunque estas luchas se enfrentan a las limitaciones estructurales y financieras de la industria.

La investigación ha revelado que la relación entre el arte y la moda constituye una dinámica relacional que se ha intensificado en las últimas décadas. La moda se nutre de las influencias estéticas del arte, reflejando y reinterpretando sus ideas y estéticas. El arte, a su vez, sucumbe a la moda, encontrando en ella nuevos materiales, técnicas, escaparates y formas de pensar sobre el cuerpo y la identidad. La moda se ha convertido en un lenguaje visual poderoso, capaz de comunicar ideas y emociones de forma similar al arte. Al igual que el arte, la moda puede ser una forma de expresión personal y un reflejo de la identidad individual. Esta relación se ha intensificado en la sociedad actual, donde la identidad y la imagen juegan un papel crucial. El trabajo de Ana Laura Aláez, por ejemplo, utiliza la moda como un lenguaje para explorar la complejidad de la identidad individual y la influencia de la cultura visual en la construcción del Yo, pero también hemos analizado obras que reflejan la complejidad entre ambos territorios como la obra de Nicola Costantino.

El arte contemporáneo ha impulsado la transformación de los espacios comerciales en auténticas galerías de arte. Las tiendas insignia y *boutiques* de marcas de lujo incorporan elementos del arte contemporáneo, fusionando la experiencia de compra con la apreciación artística. Esta tendencia se ve impulsada por la estrategia que marca nuestro presente de artificación, donde las marcas de moda buscan vincularse con el arte para crear valor. Los desfiles de moda han evolucionado, convirtiéndose en experiencias inmersivas que integran performance, instalación, videoarte y música. Esta tendencia se conecta con la búsqueda de una representación más diversa y real del cuerpo humano en la pasarela, rompiendo con los cánones imperantes de belleza. Pensemos en los desfiles teatrales de Alexander McQueen, que desafiaron las normas y exploraron nuevas formas de expresión corporal. O en la presencia de la artista Pandemonia; su figura irónica y provocadora nos invita a cuestionar nuestras propias percepciones de la belleza y la identidad del cuerpo humano.

La tecnología, y más recientemente la IA, han transformado la producción, la difusión y el consumo de la moda. La IA, puede potenciar la creatividad, la innovación y la personalización en la industria de la moda. Sin embargo, su uso plantea desafíos éticos y conceptuales sobre la autoría, la originalidad y la mercantilización del arte que todavía están por definir. Si bien la convergencia entre arte, moda, tecnología e IA representa un campo de experimentación y exploración con un enorme potencial creativo, capaz de liberar a los diseñadores de tareas repetitivas para concentrarse en la conceptualización y la innovación, es fundamental abordar el sesgo en el algoritmo occidentalizado para asegurar que esta transformación digital contribuya a una representación más inclusiva e interdisciplinaria de las producciones simbólicas a nivel global.

Esta investigación, concebida como un proyecto curatorial, invita a reflexionar sobre el futuro de esta convergencia entre el arte y la moda. ¿Cómo seguirán los artistas desafiando las convenciones y utilizando la moda como un medio de expresión? ¿Qué nuevas formas de hibridación surgirán entre el arte, la moda, la tecnología y la IA? ¿Cómo afectará la digitalización y la globalización a la relación entre estos dos mundos? Este trabajo es solo un punto de partida y las preguntas que formulamos se plantean a modo de prospectiva. El futuro del arte y la moda se presenta como ámbito propicio para la experimentación, la innovación y la crítica, un espacio donde la creatividad y la reflexión se entrelazan para dar forma a nuevas realidades.

Referencias

- Abad Gómez, R. (2024). Intersecciones de arte y moda. En Valverde Martínez, C., Císnal Herrero, R. y González Villanueva, L. M^a. (Coords.). *Reflexiones de moda y arte, hoy*. (pp. 34-43). ICONO14 Editorial. <https://hdl.handle.net/10115/53077>
- Aras, R. E. (2013). Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 44, 59-70. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi44>
- Barnard, M. (2017). The body, the garment and the Kantian sublime in fashion. *Critical Studies in Fashion & Beauty*, 8(1), 19-41. <https://hdl.handle.net/2134/25915>
- Baudrillard, J. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Monte Ávila.
- Canal Mumokvienna. (28 de junio de 2012). Valerie Steele, *Is fashion art?* [Archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/weB-SQ-XP-c>
- Císnal Herrero, R. (2024). El impacto del color como herramienta en la moda: explorando su influencia psicológica y estética en el diseño y la percepción. En Valverde Martínez, C., Císnal Herrero, R. y González Villanueva, L. M^a. (Coords.). *Reflexiones de moda y arte, hoy*. (pp. 54-65). ICONO14 Editorial. <https://hdl.handle.net/10115/53077>
- Combaila, V. (2004). *Trampas y seducción* (texto curatorial). Sala Alcalá 31, Madrid. Recuperado de: <https://naiadelcastillo.com/Victoria-Combaila>
- Echavarren, R. (1997). *Arte andrógino. estilo versus moda en un siglo corto*. Buenos Aires: Colihue.
- Evans, C. (2003). *Fashion at the edge: Spectacle, modernity and deathliness*. Editorial Yale University Press.
- Evans, C. (2011). The ontology of the fashion model. *AA Files*, 63, 56-69. <https://www.jstor.org/stable/41337476>

- Evans, C. (2017). Fashion: From attitudes to poses. *Philosophy of Photography*, 8 (1-2), 151-170. https://doi.org/10.1386/pop.8.1-2.151_1
- González Villanueva, L. M^a. (2024). La creatividad y la moda. En Valverde Martínez, C., Cisnal Herrero, R. y González Villanueva, L. M^a. (Coords.). *Reflexiones de moda y arte, hoy*. (pp. 44-53). ICONO14 Editorial. <https://hdl.handle.net/10115/53077>
- Jelinek, J. S. (2018). Art as strategic branding tool for luxury fashion brands. *Journal of Product and Brand Management*, 27(3), 294-307. <https://doi.org/10.1108/JPBM-01-2017-1408>
- Joly, V. P. (2012). Arte, moda y consumo cultural. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 39, 283-294. <http://hdl.handle.net/11336/236531>
- Kaiser, S. (2013). Place, time and identity: New directions in critical fashion studies. *Critical Studies in Fashion & Beauty*, 4(1-2), 3-16. https://doi.org/10.1386/csfb.4.1-2.3_2
- Kapferer, J. N. (2014). The Artification of Luxury: From Artisans to Artists. *Business Horizons*, 57 (3), 371-80. <https://doi.org/10.1016/j.bushor.2013.12.007>
- Lipovetsky, G. y Roux, E. (2004). *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Editorial Anagrama.
- Maddonni, M. K. (2021). Las prácticas artísticas textiles contemporáneas abordadas a través de la lente del afecto. *Papeles De Cultura Contemporánea*, 736 (23), 193-217. <https://doi.org/10.30827/pcc.vi23.21726>
- Nadur, F. (2022). Artification: la interacción entre moda y arte contemporáneo en el proceso de construcción de identidad marcaria. Estudio de caso: Kostüme. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 152 (4), 19-51. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi152>
- Olano Sans, A. M. (2023). Creación textil: posibilidades artísticas del entretejido con fibras naturales y objetos encontrados. *Estudios sobre arte actual*, 11, 3-16. <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/65aec6988becco3e1dc27231>
- Paz Gago, J. M^a. (2016). *El octavo arte: la moda en la sociedad contemporánea*. Hércules de Ediciones.
- Peisajovich, S. (2021). Desfile de moda: arte y performance. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 100, 85-95. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi100>
- Pinto, F. (2013). Fusión arte y moda. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 44, 17-25. DOI:10.18682/cdc.v44i44.1579
- Roces, M., & Steele, V. (2022). "Fashion is changing all the time, everywhere": A brief overview of the field of fashion and dress studies. *International Quarterly for Asian Studies*, 53(1), 15-24. <https://doi.org/10.11588/iqas.2022.1.18158>
- Rodríguez Venegas, M. (2016). Confluencias extremas del arte y la moda. A propósito del proyecto arte y moda como laboratorio y escenario de creación. *Tercio Creciente*, 5(1), 81-96. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/RTC/article/view/3119>
- Ruiz Calleja, T. R. (2020). Nuevas tecnologías. En Villamarín Fernández, E. (Coord). *GDGM Fashion Journal 2020*. (pp. 73-77). Servicio de Publicaciones de la Universidad Rey Juan Carlos. <http://hdl.handle.net/10115/17428>
- Shapiro, R. (2019). Artification as process. *Cultural Sociology*, 13(3), 265-275.
- Simmel, G. (1988). *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Ediciones Península.
- Slack, M. (2020). *Pandemonia el artista: la entrevista*. Runway Gallery. <https://runway-gallery.com/blog/2020/07/28/pandemonia-the-artist/>

Smelik, A. & Kaiser, S. (2022). Encounters: Fashion and beauty, fashion and art, fashion and social justice. *Critical Studies in Fashion & Beauty*, 13(2), 199–206. <https://www.annekesmelik.nl/wp-content/uploads/2024/01/13-2-Encounters-Kaiser-Smelik-CSFB.pdf>

Smelik, A. & Kaiser, S. (2021). Crisscrossing through critical fashion studies: Inclusive and interdisciplinary intersections. *Critical Studies in Fashion & Beauty*, 12(2), 155–161. https://doi.org/10.1386/csfb_00033_2

Toribio Lagarde, V. (2021). Instrumentos artísticos de la cultura digital y visual para el conocimiento del alumnado adolescente en el ámbito educativo. El caso de 'Inktober' y su repercusión mediática en redes sociales. En Marfil-Carmona, R. (Coord). *Historia, arte y patrimonio cultural. Estudios, propuestas, experiencias educativas y debates desde la perspectiva interdisciplinar de las humanidades en la era digital*. (pp. 836–857). Dykinson. <https://www.dykinson.com/libros/historia-arte-y-patrimonio-cultural/9788413773230/>

Toribio Lagarde, V. y Álvarez-Rodríguez, D. (2019). La moda y su influencia en la identidad cultural adolescente. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(2), 409–423. <https://doi.org/10.5209/ARIS.60819>

Valverde Martínez, C. (2018). *Ideal de belleza: Enfoques desde la imagen visual y la cirugía estética* [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. <https://produccioncientifica.ucm.es/documentos/5d3664ce299952263c4d322e>

Veblen, T. (1944). *Teoría de la clase ociosa*. Fondo de Cultura Económica.

Wilson, E. (2003). *Adorned in dreams: Fashion and modernity*. Ed. I.B.Tauris.

El libro de artista en la era digital: nuevas hibridaciones y estrategias transmediales

Artist's book in the digital age: New hybridizations and transmedia strategies

VIRGINIA PÉREZ NIETO  0009-0008-0681-4167

Universidad de Murcia, Departamento de Bellas Artes, Murcia, España.

Resumen

El libro de artista ha evolucionado de ser un espacio de experimentación interdisciplinaria a un medio que cruza las fronteras entre disciplinas artísticas. Originalmente, fusionaba poesía visual, texto experimental y gráficos. Esta evolución continúa con la llegada de la tecnología digital, adoptando un carácter multimedia y transmedia que define el panorama artístico contemporáneo. La era digital ofrece nuevas formas de creación artística, aumentando la interacción y participación del público, redefiniendo la autoría, la materialidad y la relación del espectador con la obra. La aparición de formatos digitales como los e-libros y NFTs desafía el concepto tradicional del libro de artista basado en papel y en la forma de códice. Esta transformación promueve una democratización del arte, permitiendo mayor accesibilidad y distribución, y abriendo nuevas experiencias participativas no solo por el formato, sino también por los espacios donde se contempla. Los usuarios se convierten en co-autores de la obra, generando experiencias inmersivas y únicas. A pesar de los desafíos en la conservación, la expansión de los libros de artista digitales asegura que este género siga siendo relevante en la práctica artística contemporánea, a medida que también avanza la tecnología.

PALABRAS CLAVE: arte multimedia, libro de artista digital, intermedial, co-autoría, experiencia interactiva.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Pérez Nieto, V. (2025). El libro de artista en la era digital: nuevas hibridaciones y estrategias transmediales. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21375>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21375>

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Virginia Pérez Nieto
v.pereznieto@um.es

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 30.09.2025
Accepted: 28.12.2025

Artist's book in the digital age: New hybridizations and transmedia strategies

VIRGINIA PÉREZ NIETO

University of Murcia, Fine Arts Department, Murcia, Spain.

Abstract

The artist's book has evolved from a space of interdisciplinary experimentation to a medium that crosses boundaries between artistic disciplines. Originally, it merged visual poetry, experimental text, and graphics. This evolution continues with the arrival of digital technology, adopting a multimedia and transmedia character that defines the contemporary artistic landscape. The digital era offers new forms of artistic creation, increasing interaction and audience participation, redefining authorship, materiality, and the relationship between the viewer and the artwork. The emergence of digital formats like e-books and NFTs challenges the traditional concept of the artist's book based on paper and the codex format. This transformation promotes a democratization of art, allowing greater accessibility and distribution, and opening new participatory experiences not only through the format but also through the spaces in which it is viewed. Users become co-authors of the work, generating immersive and unique experiences. Despite challenges in conservation, the expansion of digital artist books ensures that this genre remains relevant in contemporary artistic practice as technology continues to advance.

KEY WORDS: multimedia art, digital artist's book, intermediality, co-authorship, interactive experience.

Summary – Sumario

0. Introducción

1. Genealogía del libro de artista: del objeto cultural a la práctica intermedia
2. El libro de artista en la era digital: transformaciones y continuidades
3. Autoría, participación y archivo: el lector como usuario
4. Conclusiones

o. Introducción

Desde sus orígenes, el libro de artista ha sido un espacio privilegiado de experimentación, un laboratorio intermedial en el que convergen diferentes lenguajes artísticos, dando lugar a la hibridación. Como señala Sara Bodman (2010):

En el siglo XXI debemos aceptar que los artistas utilizarán cualquiera de los procesos y técnicas de los que dispongan para crear y distribuir sus libros (...) Sin duda, los artistas pueden crear un libro utilizando para ella o cualquier medio disponible”.

La poesía y el texto experimental de las vanguardias han sido claves en la exploración del lenguaje poético y visual, como demuestran las obras de Guillaume Apollinaire, Joan Brossa y Ulises Carrión (Carrión, 1975). Asimismo, el diseño editorial y la tipografía de trabajos de Herbert Bayer o El Lissitzky no actuaron solo como elementos funcionales, sino como parte integral del discurso estético (Drucker, 1995). En las artes visuales, intervenciones de artistas como Dieter Roth, Ed Ruscha o Sol LeWitt transformaron el libro en un soporte plástico y conceptual (Hubert & Hubert, 1999). Del mismo modo, la performance y el sonido se incorporaron al formato libro: desde las partituras gráficas de John Cage hasta las performances documentadas, la dimensión sonora se integró en la experiencia expandida del libro. Situado entre obra de arte, documento y objeto conceptual, el libro de artista ha redefinido las nociones de autoría, obra y lectura, superando la idea de que es solo un contenedor de disciplinas (Lippard, 1977; Drucker, 1995; Hubert & Hubert, 1999).

En las últimas décadas, el impacto de la tecnología y la digitalización ha transformado profundamente la producción, circulación y experiencia del libro (Chartier, 2007; Derrida, 2003; Santana, 2016). El libro de artista no ha quedado al margen de esta transformación. Su evolución digital no solo expande los cruces interdisciplinarios, sino que genera nuevas relaciones entre forma, contenido y experiencia. La hibridez se intensifica mediante la incorporación de hipertextualidad, interactividad, narrativas transmediales y nuevos soportes como e-books, aplicaciones, realidad aumentada o NFTs.

Este artículo parte de la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo redefine el libro de artista digital los conceptos de autoría, materialidad y participación en el marco de las prácticas artísticas contemporáneas? La hipótesis sostiene que esta evolución no supone una ruptura con respecto a las características tradicionales, sino una ampliación de su vocación experimental. El foco se desplaza del objeto hacia la experiencia, y del autor individual a la colaboración y co-creación, diluyendo los límites entre disciplinas, medios y agentes.

La metodología utilizada es histórico-comparativa y analítica, estructurada en tres bloques: (1) revisión de las raíces interdisciplinarias del libro de artista; (2) análisis de su transformación en la era digital a partir de ejemplos clave; y (3) estudio crítico de los nuevos modos de autoría, materialidad y participación. En lugar de una enumeración descriptiva, se propone una lectura conceptual articulada en torno a ejes como la desmaterialización/rematerializa-

ción, la transmedialidad y la coautoría, permitiendo una comprensión más profunda del fenómeno en su contexto histórico y tecnológico.

1. Genealogía del libro de artista: del objeto cultural a la práctica intermedia

1.1. Transformación del libro: de objeto cultural a artístico

Cuando se hace referencia al libro de artista, indudablemente se alude a un objeto artístico. Sin embargo, es pertinente preguntarse en qué momento el libro pasa de ser un objeto cotidiano a convertirse en una obra de arte. Históricamente, el libro ha sido un instrumento esencial para la comunicación, la alfabetización y la transmisión del conocimiento. No obstante, antes de abordar su transición hacia lo artístico, es crucial definir qué es un libro.

Roger Chartier (2007), afirma que "el libro entendido como obra trasciende todas sus posibles materializaciones" (p. 119), lo que implica que su identidad no radica exclusivamente en su soporte físico, sino en la naturaleza de la obra que contiene. En este sentido, la textualidad se convierte en el eje de su apropiación estética e intelectual, pues "la forma textual es la única pero poderosa justificación de la apropiación singular de las ideas comunes". (2007, p. 121). Así, El libro no debe entenderse como un objeto fijo, sino como una construcción cultural mutable cuyas formas responden a las transformaciones históricas, técnicas y sociales. Como también subraya Chartier: "los nuevos soportes no solo transforman los modos de escribir y leer, sino que reconfiguran las prácticas culturales que organizan la circulación del texto" (1994, p. 18). Esta afirmación permite comprender el paso del libro tradicional al libro de artista como parte de una mutación más amplia en los dispositivos de producción y recepción textual.

Volviendo a la pregunta inicial, la historia del libro está estrechamente ligada a la de la escritura. En la Antigüedad, el conocimiento se transmitía oralmente hasta la invención de la escritura, y empezó a surgir la necesidad de soportes físicos: la piedra, las tablillas de arcilla, (utilizadas en Mesopotamia) marfil y madera. Los términos *biblos* y *liber*, significan, respectivamente, corteza interior de un árbol, que evidencian la importancia de la madera como principal soporte para la escritura. En China, desde el segundo milenio a. C., se utilizaban láminas de bambú unidas con cuerdas, precursoras del papel. En Egipto, el papiro reemplazó a las tablillas, y a partir del siglo III a. C., el pergamino —obtenido de piel animal— fue ganando terreno. Durante la Edad Media, el libro en formato de rollo continuo fue reemplazado por el códice, un conjunto de hojas cosidas que facilitaba una lectura secuencial más accesible, permitía una mayor difusión del libro y reducía los costes de producción. Este momento marca el inicio una extensa tradición del embellecimiento de los libros. Estas intervenciones, que eran esencialmente decorativas, realizadas por los iluminadores, —a menudo monjes—, pero con el Renacimiento adquirieron una función ilustrativa, lo que da lugar al libro ilustrado.

Así como la historia del libro está vinculada a la escritura, la del libro de artista se relaciona con la evolución de la imagen impresa. Antes de Gutenberg, la xilografía era el método más común para reproducir textos, pero la invención de la imprenta con tipos móviles metálicos transformó radicalmente la producción editorial. Esta técnica, ya anticipada en China durante la dinastía Song, convirtió al libro en un objeto reproducible de forma masiva, rápida y económica. Más allá de su impacto técnico, la imprenta tuvo profundas consecuencias epistemológicas: reconfiguró el modo en que se accedía al conocimiento, promoviendo una lectura secuencial, analítica y visualmente estructurada y reforzó el punto de vista fragmentado, visual y especializado que es característico del pensamiento occidental (McLuhan, 1996). Este cambio introdujo una nueva forma de razonar, modelada por el orden lineal y segmentado que la tipografía impone a las palabras impresas.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, en un contexto en el que la figura del editor adquiría relevancia —como Tériade o Ambroise Vollard, editor de Picasso y otros artistas— surgieron obras precursoras del libro de artista. Aunque más cercanas al libro ilustrado, en ellas el editor seleccionaba textos literarios que luego eran ilustrados por artistas. Se trataba de ediciones limitadas, de gran formato y alta calidad, numeradas y firmadas por editor y artista. Más que libros, eran concebidos como objetos artísticos. Muchas se presentaban en cajas o carpetas intervenidas por los propios autores y eran distribuidas en galerías. Su precio elevado respondía a su condición de obra de arte. Esta práctica, centrada en Francia —epicentro artístico del momento—, fue desarrollada por creadores como Bonnard, Matisse o Picasso. Aunque estos libros no fueron concebidos como libros de artista tal y como hoy se conocen, supusieron el punto de partida para las obras en formato libro que en poco tiempo iban a desarrollarse.

1.2. El libro de artista, un género revolucionario.

Desde que Catherine Coleman (1982) sitúa el nacimiento del libro de artista en la creación de *Twenty-Six Gasoline Station* (1963) este “nuevo género” no ha dejado de expandirse. Actualmente siguen siendo un formato elegido por muchos creadores como eje central de su producción o como un recurso para la investigación, documentación o experimentación. En un contexto profundamente marcado por lo digital, las obras libro producidas electrónicamente desafían su aparente tradicionalismo. Estos nuevos formatos están definidos por su fluidez, dinamismo y nuevas formas de lectura, así como por las transformaciones en la relación entre espectador-lector y los métodos de exposición y distribución.

Históricamente, el libro de artista ha sido un lugar de experimentación que trasciende las fronteras entre las disciplinas artísticas tradicionales y los formatos convencionales del libro. Más que un simple contenedor de texto, es una obra en sí misma, con una identidad propia que el artista moldea desde su concepción hasta su publicación (Lippard, 1977). En él conviven múltiples formas de expresión: desde la poesía visual y la experimentación gráfica hasta la performance y los medios digitales. Esta riqueza lo convierte en un formato versátil,

capaz de generar diálogos entre distintos lenguajes artísticos y expandir la noción tradicional del libro. Como señala Sandra Santana, “frente a los libros del pasado, irrumpe el concepto (nunca plenamente realizado) de un libro nuevo, abierto al cambio y a modificaciones infinitas”. (Santana, 2021, citado en Giménez, 2022, p. 415)

A pesar de su consolidación como soporte artístico, aún hoy sigue siendo complicado para muchos definirlo, y más aún clasificarlo. Una propuesta esclarecedora se recoge en una conferencia de la feria *Masquelibros* en Madrid (2014), recogido en un artículo de la revista *Makma*:

El libro de arte es una obra de arte, realizada en su mayor parte o en su totalidad por un artista plástico. Es una forma de expresión, simbiosis de múltiples posibles combinaciones de distintos lenguajes y sistemas de comunicación. Se trata de un medio de expresión plástico surgido en la segunda mitad del s. XX, que cuenta con parámetros nuevos, diferenciados de la pintura, de la escultura o de las obras literarias editadas, y que hacen que el libro de artista sea considerado un género artístico propio, independiente de los demás géneros; un género fundamentalmente interdisciplinario (...). (Antón, 2014)

Antón amplía la definición de Lippard, contextualizando además el formato. No basta con acotarlo mediante una definición rígida; resulta fundamental enmarcarlo en el contexto en el que se desarrolla y analizar la evolución del mismo.

1.3. Orígenes y evolución: el cruce de lenguajes como esencia

El nacimiento del libro de artista se sitúa a mediados del siglo XX, durante las Vanguardias. Fruto de las experimentaciones con soportes y materiales alternativos, empiezan a aparecer los que son considerados como los primeros libros de artista. La poesía experimental es uno de sus antecedentes, al igual que las obras de artistas surrealistas como Man Ray, o figuras de las vanguardias rusas como Malevich y Sonia Delaunay, con su libro desplegable *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), que combina tipografía y acuarela. Una obra icónica es la *Caja verde* de Duchamp, compuesta de 94 facsímiles con la técnica del calotipo, dibujos y notas, fechados entre 1911 y 1915, recogidos en una caja de cartón entelada de seda verde: “Marcel Duchamp, configura la idea de utilizar el soporte libro como transmisor y vehículo de imágenes y textos, clave para entender la aparición de los libros de artista.” (Antón, 2014).

Por otro lado, Filippo Tommaso Marinetti, con *Zang Tumb Tumb* (1914), —que es el primero de sus numerosos poemas visuales bélicos—, o El Lissitzky, con *Pro dva kvadrata* (1922), libro que une sus ideas suprematistas y constructivistas, hicieron convivir texto, imagen y tipografía, rompiendo con la estructura tradicional del libro. Estos ejemplos anticipan de alguna manera una voluntad de hibridación formal, donde conviven elementos propios de la pintura, el collage, la poesía visual e incluso la música y la escultura. El libro, que había sido



Figura 1. *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913), Sonia Delaunay

hasta entonces un soporte literario, se convierte en otro medio de expresión y experimentación artística, consolidándose el libro de artista como un género específico, un género nuevo e independiente (Moeglin-Delcroix, 1997) con significado y entidad propios. En los años 50, los artistas del movimiento *Fluxus* comenzaron a difundir sus ideas en libros y en libros-caja, que además les servían como cuadernos de trabajo para realizar sus estudios, guiones y archivo de sus performances y happenings. Ejemplo de ello es *Fluxus 1* (1964), que fue producido y editado por George Maciunas, y contiene obras de diferentes artistas del movimiento.

En la década de los 60 se produjo el auge del arte conceptual, que marcó un precedente en la historia del libro de artista debido a su consolidación como género de creación contemporánea. Artistas como Ed Ruscha —con sus icónicos libros de modestas fotografías en blanco y negro, como *Every Building on the Sunset Strip* (1966)— o Sol LeWitt —con sus exploraciones geométricas en publicaciones autoeditadas— no contemplan el libro sólo como un espacio para la experimentación visual, sino como una herramienta para democratizar del arte, haciéndolo más accesible y reproducible. En este momento, el libro de artista se configura como un puente entre la palabra y la imagen, pero también como una obra procesual, abierta a la intervención del lector que debe interpretarla y completarla. Se empieza a repensar el concepto de autoría y la materialidad del arte, planteando preguntas sobre la unicidad, la copia y la reproducción.

Una evidencia de esto es *Xerox Book*, (1968) de Siegelau. Seth Siegelau (1941 - 2013) curador, marchante de arte y autor estadounidense idea una exposición colectiva que tomaba el formato libro como lugar de creación y experimentación, pero también de exposición. Se trata de un libro que recoge la colaboración entre artistas conceptuales como Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, Douglas Huebler y Joseph Kosuth, entre otros. El libro marca el intento continuo de Siegelau de mostrar el trabajo fuera del entorno de la galería, y su primera vez mostrando una exposición en forma de libro (Siegelau, 2008). En él, cada artista creó 25 páginas que responden al formato de la fotocopia. A pesar de que las obras finalmente se reprodujeron a través de la prensa de impresión convencional, (pues el proceso Xerox resultó ser inviable económicamente), el libro continuó siendo conocido como *The Xerox Book*, preservando su asociación con la creciente tecnología de las fotocopias.

Otra cuestión es libro de artista como un objeto conceptual, llegando incluso a tener un carácter escultórico. Marcel Broothaers realiza en 1964 *Pensé-Bête*, donde coloca cincuenta copias de su libro de poemas que titula también de la misma manera, *Pensé-Bête*, que incrusta en yeso parcialmente, mientras que la parte superior queda visible. Benítez Dueñas señala la complejidad de la naturaleza de la pieza:

Si la obra era contemplada como escultura, el contenido de los libros quedaría para siempre sepultado dentro de sus tapas cerradas y selladas por el yeso; si por el contrario se intentaba leer la obra como libro (...). Leer o ver, ésa era la cuestión. Broodthaers narra cómo se impuso la contemplación sobre la lectura. (Benítez Dueñas, 2003, p.308)

Broothaers cuestiona los límites entre ambas disciplinas, transformando la literatura en escultura. Esta forma de encapsular con yeso sus poemas es además una crítica, desafiando el valor y la función del objeto artístico y cultural al mismo tiempo que reflexiona sobre el olvido y la memoria. Así, el libro de artista emerge como un lenguaje autónomo y como un lugar de hibridación radical de medios que seguirá expandiéndose hacia otros medios más contemporáneos.

1.4. Hacia un lenguaje expandido: el sonido, el movimiento y el espacio

A medida que avanza el siglo XX, el libro de artista amplía aún más sus límites, incorporando nuevos lenguajes que trascienden lo visual y lo textual. Surgen propuestas en las que el libro se convierte en un espacio tridimensional, en una instalación o incluso en una performance.

Un ejemplo notable es el trabajo de Dieter Roth, cuyas obras incluyen elementos orgánicos y efímeros, como es el caso de *Literature Sausage* o *Literatura Salchicha*, donde el libro de artista adopta una concepción más objetual, incluso escultórica. Entre 1961 y 1970, Roth creó aproximadamente cincuenta *salchichas literarias* siguiendo una receta tradicional, sustituyendo la carne por un libro o revista triturada. Estas publicaciones comprenden textos de autores como Karl Marx, o Hegel. Roth mezcló las páginas molidas con otros ingredientes como grasa, gelatina, agua y especias, que posteriormente llenaría en tripas de salchicha.

Henri Chopin, con sus poemas fonéticos, integra el sonido como componente esencial, permitiendo que el lector también escuche, no solo lea. En *La poésie sonore*, el autor integra sonidos grabados, voz humana y técnicas experimentales, siendo el sonido un componente esencial. Se presenta en discos de vinilo o cintas de *cassette* adjuntos al libro, lo que permite al lector tener una experiencia sensorial completa.

Esta ampliación sensorial está en línea con la concepción de la lectura como experiencia corporal. La obra deja de ser únicamente visual y textual para involucrar el oído, el tacto y la performatividad. Así, el libro de artista comienza a entenderse como instalación, acción o incluso archivo viviente. La escenificación del libro o su presentación como evento perfor-



Figura 2. *Literature Sausage* (1961-1974), Dieter Roth.

mativo, introduce una dimensión temporal y experiencial que lo aleja del formato tradicional. En consecuencia, el libro ya no es un objeto, sino una experiencia transitable, una obra en proceso continuo. Esta idea sentará las bases para lo que será, décadas después, el libro de artista digital.

2. El libro de artista en la era digital: transformaciones y continuidades

2.1. De la materialidad a la desmaterialización

El paso a la era digital ha ampliado las posibilidades del libro de artista radicalmente, transformándolo en un entorno multimedia y transmedia en el que convergen nuevas tecnologías y lenguajes emergentes. Si el libro de artista tradicional ya era un espacio de experimentación interdisciplinar, su evolución digital intensifica estos cruces y redefine la relación entre forma, contenido, y experiencia, desbordando el formato físico del libro. Tal como afirma McLuhan, "el medio es el mensaje": toda nueva tecnología no solo transforma el contenido, sino la experiencia misma del receptor (McLuhan, 1996, p. 26). Esta digitalización supone una desmaterialización del objeto libro, que deja de definirse por su soporte físico para devenir flujo de datos, legible en múltiples dispositivos.

El impacto de la globalización y el auge de la tecnología, que avanzaba de forma vertiginosa en los años 90, marcaron un antes y un después en el arte, y, en consecuencia, en los libros de artista. Si bien muchos artistas continuaron apostando por formatos físicos más tradicionales, otros, por el contrario, atraídos por el arte *new media* que parecía anunciar el futuro, comenzaron a incorporar las nuevas tecnologías en sus obras, lo que abrió las puertas a las primeras hibridaciones entre lo digital y lo analógico. No obstante, como señalan

Bodman (2012), Pressman (2009) y Narváez (2024), esta transición no implica una oposición binaria entre ambas. Más bien, se trata de un proceso de retroalimentación: la digitalización ha impulsado nuevas formas de producción editorial física y, al mismo tiempo, ha revalorizado formatos tradicionales.

Coincidiendo con los argumentos de Goldsmith (2015), en la era digital, escribir es gestionar lenguaje ya existente, lo cual resuena con el giro conceptual del libro de artista hacia la serialización, la copia y la circulación que se amplía aún más con la digitalización. Su noción de "escritura no-creativa" desplaza el valor del acto autoral desde la invención original hacia la recontextualización y el montaje de materiales preexistentes, abriendo un marco de reflexión intermedial que se inscribe de lleno en las transformaciones contemporáneas del libro de artista.

Aun sin haber cambiado de siglo, Internet ya empezó a formar parte del proceso creativo de incluso aquellos artistas que hacían libros, gracias al auge de la digitalización de imágenes y textos que empezaron a influir en el diseño y en la producción de los mismos. También comenzaron a experimentar con libros que contenían elementos sonoros, video e interactividad electrónica, pero aún no podemos catalogarlos como los libros digitales que aparecen más tarde: los llamados *e-libros-arte*.

2.2. Nuevas formas, soportes y formatos

El entorno digital propone una nueva materialidad para el libro de artista, que ya no se limita al papel, sino que adopta múltiples formatos: *ebooks* interactivos, aplicaciones, proyectos web, obras en realidad aumentada, NFTs, incluso creados por IA. Estos formatos introducen nuevas posibilidades y desafíos para la creación y la recepción del libro de artista. Este paradigma, que se ha ido presentando en los últimos años (marcado por el acceso y la cantidad de medios productivos), ha permitido la creación de libros a partir de software digital, al mismo tiempo que ha posibilitado su distribución, desafiando las producciones del libro de artista físico y tradicional, en el que el papel era el material por antonomasia. Tal y como explica Ulises Carrión:

A medida que avanza el siglo XXI, y cambia la noción de lo que este objeto (libro de artista) puede ser, también lo hará la obra que se produce. (...) Las artes del libro deben abrirse, de manera suficientemente interdisciplinaria y flexible para que permita a todos aquellos que deseen unirse encontrar un lugar. El proceso debe ser de importancia secundaria, y las ideas necesitan poder desarrollarse, de manera que cualquier cosa pueda ser considerada un libro si esta es la intención del artista. (Carrión, 2010, p. 9)

Carrión propone que el libro de artista ya no se define por su forma física ni por la técnica empleada, sino por su intención conceptual. Esta concepción abre un campo amplio que abarca desde obras impresas hasta experiencias inmersivas interactivas. Pero, ¿cuál es el

momento en el que empiezan a aparecer estos libros de artista digitales? Es complejo determinar cuál es el primer libro de artista digital, pues su propia definición es fluida y se ha expandido desde proyectos más cercanos a la literatura electrónica hasta obras interactivas y multimedia. Dependiendo de cómo se defina, algunos académicos consideran que los primeros hipertextos literarios o las obras multimedia tempranas también podrían ser consideradas como "libros de artista digitales". Sin embargo, si hay un formato que cambió la forma de relacionarnos con la lectura, fue el libro electrónico. Lo mismo ocurrió con los libros de artista, denominados *e-libro-arte*. Crespo Martín y Figueras Ferrer apuntan lo siguiente:

Se define como *e-libro arte* al libro-arte impreso que ha sido digitalizado o como aquel libro-arte digital concebido para ser impreso. En ambos casos el *e-libro-arte* es un libro-arte creado para ser impreso —aunque bien puede cumplir su cometido sin su expresa necesidad— (...). Aparte de esta particularidad, su estructura lineal de organización de contenidos y disposiciones secuenciales conlleva una funcionalidad similar a la del libro-arte impreso más tradicional. Y en términos formales, en la actualidad, el *e-libro-arte* revolotea entre lo que el escritor y artista Radoslaw Nowakowski ha denominado el *p-papel* y el *e-papel*. (Nowakowski, 2009, s. p.; Crespo Martín & Figueras Ferrer, 2017, p. 74)

Dentro de esta categoría, se pueden distinguir los *e-libros-arte* que en su inicio estaban impresos pero que, posteriormente, han sido digitalizados; incluso, en ocasiones, pueden imprimirse nuevamente. En este caso, la digitalización ha permitido el acceso a este tipo de obras en su totalidad a un gran número de espectadores/lectores. En consecuencia, actualmente se pueden visualizar obras que durante décadas habían estado en colecciones privadas de bibliotecas especializadas o museos determinados, las cuales tenían un acceso restringido por razones de conservación. Ahora, la tecnología posibilita el libre acceso a libros-arte antológicos de Ed Ruscha, David Hockney, Kiki Smith... Como es el caso de la Reed College Digital Collection, que permite el acceso a libros de artista de Sol LeWitt, Edward Ruscha, Filippo Tommaso Marinetti o Sonia Delaunay.

En este contexto, la digitalización no solo preserva, sino que transforma el modo en que estas obras circulan, son leídas y reinterpretadas. El libro ya no es solo una unidad física contenida en un espacio cerrado, sino un nodo en una red de interacciones visuales, sonoras y textuales. El hipertexto es uno de los elementos que más redefinen la estructura y la experiencia del libro en este entorno (Lamarca Lapuente 2006). Santiago-Iglesias (2017) sostiene que el hipertexto rompe con la linealidad tradicional, estableciendo vínculos entre fragmentos textuales a través de redes asociativas que se asemejan al funcionamiento del pensamiento humano. A diferencia del libro electrónico convencional, que reproduce la estructura del libro impreso, el hiperlibro propone un entorno navegable, multidireccional e interactivo: "El hiperlibro permite multitud de narraciones alternativas, aleatorias y no lineales. Libros

que ofrecen una lectura tridimensional, radicular, formados por mapas de conceptos, que crecen y se desarrollan en el espacio” (Santiago-Iglesias, 2017, p. 89).

Esta posibilidad de navegación abierta transforma la experiencia del lector en usuario y coautor. Iglesias distingue entre el libro electrónico, que conserva una estructura secuencial similar al códice, y el hiperlibro, que abandona esa lógica sin renunciar a mecanismos de organización como el índice. Este formato permite lo que él denomina “multisecuencialidad”: “El hipertexto nos remite de una porción de texto a otra mediante caminos que se bifurcan y ramifican y es, en muchos casos, el lector/usuario quien elige la ruta a seguir”. (Santiago-Iglesias, 2017, p. 89)

Un ejemplo paradigmático de esta transición es *Agrippa (A Book of the Dead)* (1992), de William Gibson y Dennis Ashbaugh. En él se combina texto, imagen y tecnología digital. Fue presentado como un libro impreso con un poema de Gibson almacenado en un disquete encriptado, que se autodestruía al ser leído por primera vez. De esta manera, representa una reflexión crítica sobre la fragilidad de la memoria digital y la efimeridad de los datos. Bertí, que lo cataloga como un libro-objeto, lo considera una de las primeras obras literarias de factura estrictamente digital y que, además, explora las posibilidades artísticas de dicha factura. (Bertí, 2009)

Figura 3. *File Room*
(1994), Antoni
Muntadas.



Por su parte, Antoni Muntadas en *File Room* (1994), aborda el tema de la censura y la memoria colectiva en una obra digital interactiva que, aunque no se presenta como un “libro” en un sentido tradicional, utiliza la metáfora del archivo digital como un lugar de recopilación testimonios y narrativas censuradas, lo cual aproxima a la estructura de un libro digital interactivo. Muntadas invita la colaboración del público mediante las redes informáticas planteando que lo que ha sido privado tradicionalmente es público. De esta manera, transforma al espectador en archivista y consumidor de una gran cantidad de material de consulta. Para ello elige el Chicago Cultural Center, edificio que albergaba la red más importante de bibliotecas de Chicago desde 1897. Se trata de una instalación poco iluminada de 138 ficheros de metal de color negro y 552 vitrinas de cajón que, a través de siete monitores colocados en la sala, el espectador puede acceder mediante parámetros de localización, fecha y nivel de censura a casos históricos de la misma. Además, se invita al espectador a añadir otros ejemplos de censura. Sin embargo, no es hasta 1997 que Nicolás Frespech, artista francés crea la que es considerada la primera obra de *net.art* titulada *Je suis ton ami(e)_tu peux me dire tes secrets* (Soy tu amigo... ¿Me puedes decir tus secretos?). Estos primeros libros de artista digitales, aunque son todavía algo primitivos, marcaron un precedente para la expansión de un medio que sólo acababa de empezar.

El salto digital del libro de artista no representa una mera sustitución de soportes, sino una transformación profunda del estatuto ontológico del libro. Desde la perspectiva derridiana, podríamos decir que asistimos a una desmaterialización del archivo que, paradójicamente, renueva el deseo de libro como acontecimiento. El libro de artista digital, como experiencia expandida, reclama un nuevo marco crítico que considere simultáneamente la técnica, la intención y la performatividad del soporte.

Esta disolución de la linealidad está, además, en consonancia con la tensión entre reunión y dispersión identificada por Jacques Derrida (2003) en su análisis sobre el porvenir del libro. En *Papel máquina*, Derrida plantea que el mundo textual está siendo reestructurado por la virtualización, lo que implica una transformación del archivo, del acontecimiento y de la escena de la escritura. Si el libro tradicional se enmarca en una unidad material y simbólica, el libro de artista digital se desdobra en múltiples lecturas, en hipertextos abiertos y en lógicas de programación que permiten la coautoría y la navegación interactiva.

Como advierte Roger Chartier (2007), en el mundo digital los textos se comportan como bancos de datos, fragmentados y reconfigurables, sin garantizar una coherencia total. Y, como afirma Barthes, “el lector es el lugar donde se reúne la multiplicidad de las escrituras” (Barthes, 1968). Esta concepción descentralizada se manifiesta de forma paradigmática en el libro de artista digital, donde la intención del autor se funde con la acción del lector/usuario, y la obra deviene proceso.

2.3 Transmedialidad y expansión del lenguaje: el libro como interfaz híbrida

Tal como se ha señalado previamente, la condición híbrida del libro de artista se intensifica particularmente en el entorno digital, donde el libro deviene una interfaz dinámica de exploración sensorial y conceptual (Maffei, Picciau, 2008, p. 10). La lectura ya no es únicamente visual, sino un acto corporal, interactivo y colaborativo. Albarrán y Benítez (2018) proponen entender la escritura en el contexto contemporáneo no solo como medio expresivo, sino como instrumento de producción de conocimiento entrelazado con la experiencia, el cuerpo y la acción. Esta perspectiva permite considerar el libro de artista digital como una plataforma transmedial en la que convergen imagen, sonido, código, acción y texto.

Estas experiencias transmediales no solo desafían las expectativas del lector-espectador, sino que mantienen al libro de artista relevante en la era digital. Además, lo posicionan como un precursor de las prácticas artísticas contemporáneas, marcadas por la hibridación y la fusión de medios. Hablar de interfaz híbrida en el contexto del libro de artista digital implica reconocer que ya no estamos ante un mero soporte de contenidos, sino ante un formato dinámico de exploración sensorial y conceptual donde el lector se convierte en un agente activo. Esta interacción trasciende la mera lectura para convertirse en una experiencia inmersiva y colaborativa. Roland Barthes señala: "un texto está formado por escrituras múltiples [...] ese lugar no es el autor [...], sino el lector". (Barthes, 1968/2022, p. 4–5) Afirmación que se concreta en obras como *The Silent History*, donde el lector co-produce el sentido mediante navegación, ubicación y participación activa, poniendo en práctica la concepción del libro como "secuencia de espacios". (Carrión, 1975)

El paradigmático caso de *The Silent History* (2012), se trata de una novela digital diseñada específicamente para iPhone y iPad por Eli Horowitz, Matthew Derby y Kevin Moffett. El proyecto combina texto, vídeo y geolocalización, invitando a los lectores a explorar físicamente los lugares mencionados en la obra. De esta forma, el espectador-lector-usuario puede leer informes donde aparecen localizaciones concretas escritas por otros usuarios como él. La narrativa se desarrolla a través de capítulos descargables, que aparecían inicialmente cada semana, generando una experiencia que trasciende el ámbito textual y se integra en el espacio físico del lector. Este tipo de propuestas ejemplifica la idea de que el libro de artista digital no es solo un objeto de contemplación, sino un espacio de participación y co-creación que "obliga" al lector a prestar atención al objeto que sujeta entre las manos y a interactuar con la propia lectura. En consecuencia, se inscriben en la categoría de obras literarias multimodales (Gibbons, 2012), en las que convergen la capa tipográfica, visual y cinética dentro de un continuum narrativo expandido.

En esta línea, resulta especialmente pertinente la noción de escritura no-creativa formulada por Kenneth Goldsmith (2015), quien sostiene que, en la era digital, la escritura ya no debe entenderse como un acto de invención original, sino como una práctica de recontextualización y montaje de materiales preexistentes. Este enfoque, que traslada al ámbito literario los principios del arte conceptual, subraya la dimensión procedimental y material del

lenguaje, lo que resuena directamente con las propuestas intermediales del libro de artista contemporáneo.

3. Autoría, participación y archivo: el lector como usuario

3.1. El giro hacia la coautoría

Con la llegada de nuevos formatos digitales, (e-libro-arte, proyectos de aplicaciones web, proyectos de realidad aumentada (RA) y realidad virtual (RV), NFTs y blockchain, o los recientes proyectos creados por IA, el lector, y en el caso de libro de artista el espectador-lector, se transforma en un navegante o usuario, que ya no sigue un camino previamente establecido, sino que construye su propia experiencia a partir de las múltiples opciones que le ofrece la obra, es decir, toma un rol activo al ser partícipe de la construcción del propio libro.

Maderuelo y Maffei ya señalaban que el libro permite retroceder o saltar de un lugar a otro de sus páginas, haciendo del contemplador-lector un sujeto activo, capaz de decidir el tiempo de contemplación y la dirección de lectura. De esta manera, el lector de un libro participa tomando decisiones sobre cómo contemplar, y cuándo y dónde dejarlo. (2014, p.43). Si una de las características principales del formato tradicional de libro de artista era el rol activo del espectador (pues necesitaba de la acción del público individual para que la obra pudiera ser contemplada y comprendida en su totalidad), con el e-libro de artista, este rol activo supera los límites anteriores, redefiniendo así el concepto de autoría. El usuario es co-creador de la experiencia, tomando decisiones sobre cómo navegar y qué elementos explorar, configurando una experiencia personalizada. Esto sucede por tres elementos claves que se han tratado con anterioridad y que redefinen la concepción de libro de artista: el hipertexto, la interactividad, y la navegación no lineal.

3.2. Multilinealidad y participación activa

La expansión del libro de artista en el ámbito digital implica también una transformación profunda de las nociones tradicionales de autoría y de recepción de la obra por parte del espectador. Esta descentralización de la figura del autor rompe con la concepción de un creador único, introduciendo el concepto de coautoría en el libro de artista digital, donde el lector-espectador no solo interpreta, sino que activa, transforma y configura la obra. Como afirmaba Barthes: "el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor" (1968, p. 6). En este sentido, situaba al lector como el verdadero productor de sentido:

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor [...] sino el lector. (Barthes, 1968, p. 5)

Foucault (1969), desde una perspectiva complementaria, propone desmitificar la figura del autor, señalando que el sentido de un texto no depende exclusivamente de la intención autoral, y que el autor mismo es una construcción discursiva que emerge dentro de un contexto histórico, social y cultural. En esta misma línea, Teresa Camps observa:

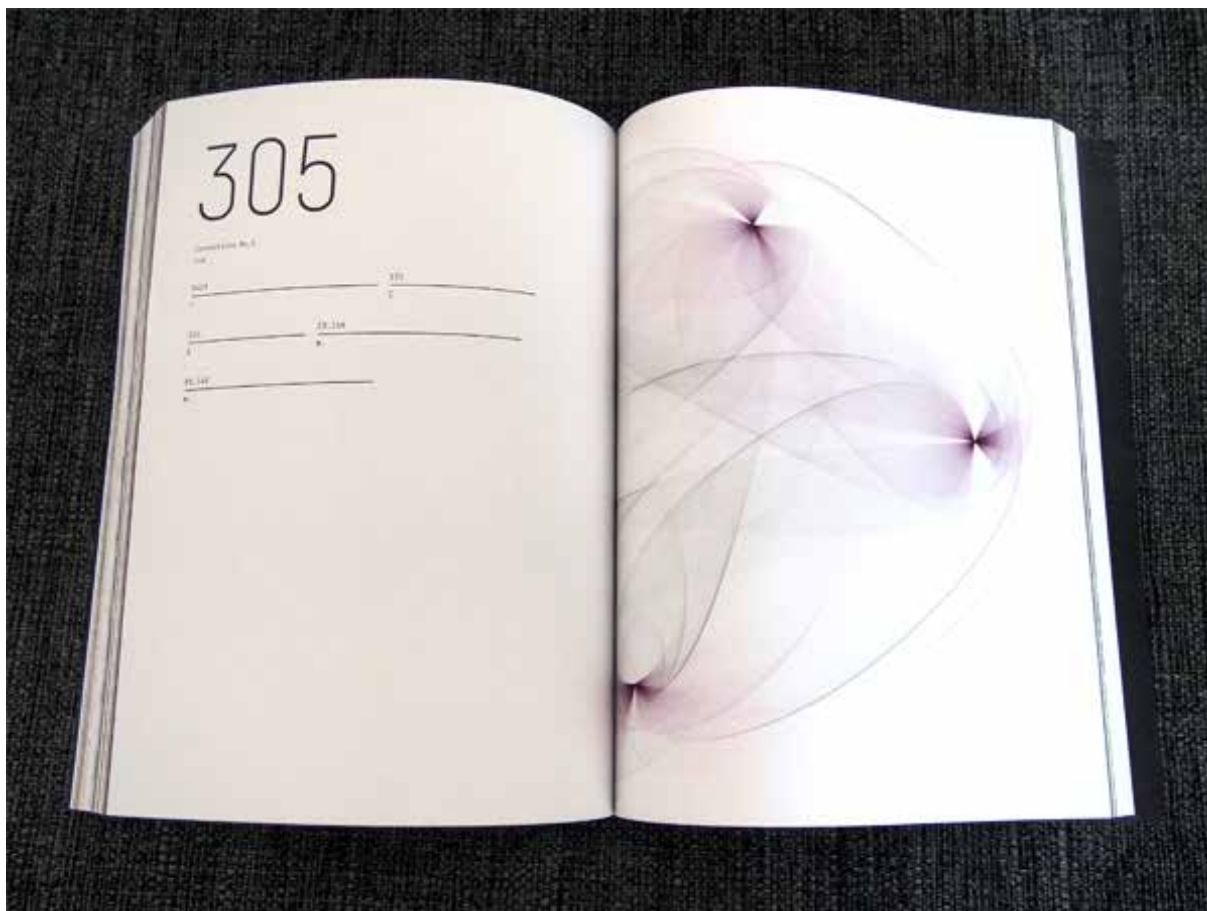
El mito del artista inspirado, ejecutor personal de su obra en diálogo consigo mismo y con los elementos que le han de permitir materializarla, ha sido desplazado. La naturaleza de la obra actual ha cambiado radicalmente, y este cambio afecta a sus condiciones físicas, a los contenidos, a su distribución y a su pertenencia, especialmente cuando el autor propone la interacción con la obra o permite que el espectador la complete. (Camps, 2007, p. 23)

Camps alude al autor tradicional como una figura casi mítica, heredera del ideal romántico del genio creador, que se ve hoy cuestionada por la irrupción de tecnologías interactivas emergentes. Estas herramientas permiten la creación de obras que podrían considerarse colectivas, ya que implican al espectador en el proceso creativo. El lector deja así de ser un receptor pasivo para convertirse en un agente activo, generando nuevas formas de comunicación multidireccionales. (Camps, 2007)

Este cambio de paradigma se vincula con prácticas como las *text scores* de Yoko Ono o George Brecht, cuyas propuestas consisten en instrucciones abiertas a la interpretación y acción del público. En el caso de los *e-libros-arte*, esta apertura se ve ampliada por las posibilidades de interacción y personalización que ofrecen las plataformas digitales.

Un proyecto pionero en este ámbito es *Written Images* (2011), dirigido por Martin Fuchs y Peter Bichsel, considerado el primer libro de artista generativo. Se trata de una colaboración a gran escala en la que participaron diseñadores, artistas y programadores. Cada ejemplar se imprime de manera única, ya que cada impresión es generada individualmente, con un total de cuarenta y dos softwares generativos, desarrollados con diferentes lenguajes de programación. Bibiana Crespo Martín y Eva Figueras Ferrer, en *Cartografías del libro arte. Transiciones y relatos de una práctica liminal* (2017), analizan este trabajo en profundidad y explican:

Algunas de las obras incorporan datos en tiempo real, como previsiones meteorológicas, noticias o transmisiones de webcams públicas obtenidas al momento de la impresión. Algunas exploran la tipografía generativa; otras investigan la simulación física o la vida artificial. (...). Los cambios se almacenan continuamente, y las imágenes se modifican a medida que el usuario lo solicita. Cada aplicación se ejecuta mediante un programa de autoimpresión que genera y compila todas las imágenes y metatextos en un libro imprimible. El resultado es una fusión de diversas obras de arte digitales en formato impreso. (Crespo & Figueras, 2017, p. 78)



Otro ejemplo destacado es *Between Page and Screen* (2012), de Amaranth Borsuk y el programador Brad Bouse, que combina poesía visual en formato impreso con realidad aumentada. Originalmente concebido como un libro de artista artesanal y de edición limitada, fue publicado por la editorial Siglio Press. Actualmente, se encuentra disponible en formato imprimible, permitiendo a los lectores generar y encuadernar su propia copia, con poemas creados mediante RA.

La obra presenta una historia de amor entre dos personajes, pero el texto no se compone de palabras convencionales, sino de patrones geométricos en blanco y negro (asociados a las letras P y S), que simbolizan las tensiones de su relación. Al enfocarlos con la cámara de un ordenador o dispositivo móvil, se activan los poemas visuales en el espacio digital, ampliando los límites del texto y de la página. Esta interacción transforma al lector en co-creador de la obra, cuya experiencia varía en función de sus acciones y percepciones.

En síntesis, la participación activa del lector en el libro de artista digital redefine la autoría sin eliminar del todo sus jerarquías. La coautoría se manifiesta como una colaboración condicionada, donde el lector interviene dentro de marcos preconfigurados. Así, más que una

Figura 4. *Written images* (2011), Martin Fuchs y Peter Bichsel.



Figura 5. *Between Page and Screen* (2012), Amaranth Borsuk y el programador Brad Bouse.

disolución del autor, asistimos a una redistribución de roles que transforma la experiencia estética en un proceso compartido, aunque no plenamente horizontal.

3.3. Archivo, memoria y conservación en el entorno digital

Las transformaciones digitales también plantean nuevos desafíos en términos de exposición, archivo y conservación que afecta tanto a los artistas como a las instituciones culturales (museos, archivos, bibliotecas, colecciones, editoriales, etc). Aunque el e-libro-arte mejora el acceso y la circulación, introduce problemáticas relacionadas con la obsolescencia tecnológica, la dependencia de plataformas y la volatilidad de los datos. Respecto a estas cuestiones, son varias las ventajas e inconvenientes de lo digital frente a la materialidad y viceversa.

Uno de los puntos clave es la complejidad del libro de artista para ser expuesto, al tratarse de una obra en muchos casos frágil y delicada. El espectador no siempre suele tener una experiencia de la obra total, sino que debe limitarse a contemplarla parcialmente, por ejemplo, a través de una vitrina. Y en el mejor de los casos, utiliza guantes, que en ocasiones no es lo más adecuado si, por ejemplo, el sentido del tacto es particularmente relevante. Por esa razón, el rol activo atribuido al espectador queda diluido e inconcluso. En este sentido, las instituciones culturales enfrentan el reto de adaptar sus modelos de catalogación, conservación y exposición. El libro de artista digital no siempre puede ser mostrado en vitrinas, ni conservado bajo criterios tradicionales. Requiere estrategias que reconozcan su condición cambiante, su dependencia tecnológica y su dimensión procesual. Con el e-libro-arte se podría suplir de alguna forma esa carencia, aunque por su naturaleza, el espectador-lector—y ahora usuario— vuelve a tener una experiencia que nada tiene que ver

con lo táctil y la materialidad, a pesar de que, en el segundo caso, sí tendría la experiencia de la obra libro en su totalidad.

Con todo, el e-libro-arte no es ajeno a la problemática que aborda al libro de artista tradicional, que ha sido producido en papel u otro soporte físico y tangible en cuanto a conservación se refiere. El libro, que por sus características materiales condiciona su forma de exposición, cumple normas concretas de conservación, las cuales varían según las necesidades de cada ejemplar. Aun así, siguiendo estas directrices, catalogarlo, almacenarlo y conservarlo no suele presentar problemas. En el caso de los libros de artista digitales que se encuentran en la nube proporcionan para el usuario cierta sensación de protección, pero que también pueden presentar riesgos de seguridad como ciberataques, *phishing*, etc. Como advierte Derrida (2003), la virtualización del archivo implica una reconfiguración de la memoria, donde el documento deja de ser una unidad cerrada para convertirse en un nodo dentro de una red.

En definitiva, esta situación exige una redefinición crítica del concepto de archivo, así como nuevas políticas de acceso, actualización y restauración que consideren la obra no como objeto, sino como acontecimiento mediado por código, interfaz y experiencia.

4. Conclusiones

La evolución del libro de artista en la era digital no constituye una simple adaptación formal, sino una transformación profunda de sus estructuras ontológicas, conceptuales y relacionales. Lejos de suponer una ruptura con sus fundamentos históricos —la hibridez, la experimentación y la intermedialidad—, el libro de artista digital los expande en direcciones inéditas, desbordando los límites de lo impreso y redefiniendo el concepto mismo de “libro”. Esta expansión, sin embargo, no está exenta de tensiones, ambigüedades y desafíos que es preciso abordar críticamente.

Uno de los principales desplazamientos se produce en la noción de materialidad. La digitalización del libro de artista no implica su desmaterialización absoluta, sino su reconfiguración en una nueva materialidad técnica y simbólica: el código, la interfaz, el flujo de datos y la lógica del software constituyen ahora su gramática operativa. Esta mutación genera experiencias sensoriales y cognitivas distintas, pero también plantea nuevos regímenes de obsolescencia, inestabilidad y dependencia tecnológica que problematizan su conservación y circulación.

En paralelo, el concepto de autoría se ve profundamente afectado. Las propuestas que incorporan hipertextualidad, interactividad o algoritmos generativos desplazan la figura del autor hacia un modelo distribuido de co-creación. Sin embargo, afirmar que el lector deviene “coautor” puede resultar una generalización excesiva si no se distingue entre diferentes grados de participación. En muchos casos, esta supuesta coautoría está mediada por estructuras prediseñadas que, lejos de conferir agencia plena al lector, lo integran en un sistema de elecciones limitadas. Resulta necesario, por tanto, diferenciar entre participación estructural, simbólica o afectiva, y no asumir sin matices una democratización efectiva del proceso creativo.

En cuanto a la experiencia lectora, la digitalización abre el campo a formas transmediales e inmersivas que transforman radicalmente la lectura secuencial tradicional. Pero también modifica las condiciones de acceso y recepción: el libro de artista digital ya no se encuentra en una vitrina ni se lee con guantes blancos, sino en plataformas de software, archivos distribuidos, bases de datos y entornos inmersivos que reconfiguran las lógicas de la percepción y del archivo. Esta mutación plantea una paradoja: aunque amplía el acceso y la difusión, también genera nuevas formas de exclusión, asociadas, por ejemplo, a la dependencia de infraestructuras tecnológicas.

Desde el punto de vista archivístico y curatorial, su conservación requiere nuevas metodologías críticas y técnicas. Su carácter procesual, interactivo y efímero desafía las taxonomías museográficas tradicionales, y exige dispositivos de conservación que contemplen no solo la obra como producto, sino como acontecimiento. En este sentido, la virtualización del archivo, como plantea Derrida, no elimina el deseo de memoria, sino que lo reinscribe en una nueva topología de lo intangible, lo inestable y lo hiperconectado.

Finalmente, si en el siglo XX el libro de artista encarnó una crítica a los dispositivos tradicionales de producción y legitimación artística, hoy su digitalización nos enfrenta a una nueva serie de interrogantes: ¿Qué significa leer en red? ¿Qué permanece del libro cuando se transforma en flujo? ¿Quién conserva, quién accede, quién decide? ¿Puede la tecnología garantizar la continuidad crítica de su potencial disruptivo?

5. Bibliografía

Albarrán Diego, J., & Benítez Andrés, R. (2018). *Arte y escritura experimentales en España (1960–1980): Ensayos, diálogos y zonas de contacto para la redefinición de un contexto*. HIOL: Hispanic Issues On Line, 21, 1–29.

Antón, J. E. (junio, 2014) *El libro de artista*. Revista Makma. <https://www.makma.net/el-libro-de-artista/>

Antón, J. E. (julio, 2014) *¿Qué es un libro de artista?* Revista Makma. <https://www.makma.net/jose-emilio-anton/>

Barthes, R. (1968/2022). *La muerte del autor* (C. Fernández Medrano, Trad.). *La letra del escriba*, (51), 1–7. <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradeescriba/n51/articulo-4.html>

Benítez Dueñas, I. M. (2003). *Otros libros, otras obras*. En M. Hellion & I. M. Benítez Dueñas (Eds.), *Libros de artista* (pp. 279–309). Turner.

Berti, A. (2009). *Agrippa (A book of the dead): El soporte y la representación de la memoria*. IV Simposio Internacional La representación en la ciencia y el arte. UNC, La Falda.

Bodman, S. (2010). *The artist's book: A critical anthology and sourcebook*. Princeton Architectural Press.

Bodman, S. (2012, noviembre 8). *From Physical to Digital – What Do Artists Do with Books?* Ponencia presentada en University of Minnesota, Minneapolis. Centre for Print Research, UWE Bristol.

Camps, T. (2007). *Del autor y la autoría. notas para una aproximación en el arte contemporáneo*. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 1(1), 4–31.

Chartier, R. (1994). *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Gedisa.

Chartier, R. (2007). *¿La muerte del libro?* *Co-Herencia*, 4(7), 119–129. <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/318>

- Coleman, C. (1982) *El libro de artista en España*, en *Libros de artista*. Madrid, Ministerio de cultura. Dirección general de bellas artes, archivos y bibliotecas, 1982.
- Carrión, U. (1975). *The New Art of Making Books*. Kontexts.
- Carrión, U. (2010). *Book-artist's book-artist's publications-book art?*, en S. Bodman & T. Sowden (ed.), *A manifesto for the book*. Bristol: Impact Press. http://www.bookarts.uwe.ac.uk/cases_canon/ma-nifbk.pdf
- Crespo Martín, B., & Figueras Ferrer, E. (2017). *El e-libro-arte. Nuevos medios de creación y distribución del libro-arte en la era digital*. En H. Mínguez García (Coord.), *Cartografías del libro-arte: Transiciones y relatos de una práctica liminal* (pp. 73–84). Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Derrida, J. (2003). *Papel máquina: La cinta de máquina de escribir y otras respuestas* (Ed.). Madrid: Trotta
- Drucker, J. (1995). *The Century of Artists' Books*. Granary Books.
- Foucault, M. (2005). *¿Qué es un autor?* (trad. J. V. González Aramburu). Buenos Aires: Ediciones La Cebra. (Trabajo original publicado en 1969).
- Gibbons, A. (2012). *Multimodal literature and experimentation*. En *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Joy Bray, Alison Gibbons y Brian McHale (eds.), 420–434. Londres y Nueva York: Routledge.
- Giménez, D. (2022). Reseña de *La escritura por venir: Ensayos sobre arte y literatura en los siglos XX y XXI*, de Sandra Santana. 452^ºF. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (27), 414–416. <https://doi.org/10.1344/452f.2022.27.26>
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital* (A. Page, Trad.; R. Laddaga, Pról.). Buenos Aires: Caja Negra.
- Hubert, R. R., & Hubert, J. D. (1999). *The Cutting Edge of Reading: Artists' Books*. Granary Books.
- Lamarca Lapuente, M. J. (2006). *Hipertexto, el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). <http://www.hipertexto.info>
- Lippard, L.R. (1977). *The Artist's Book Goes Public*. *Art in America*, 65 (1), 40–47.
- Maderuleo, J., Maffei, G. (2014). *¿Qué es un libro de artista?* La Bahía.
- Maffei, P., Picciau, R. (2008). *Il libro come opera d'arte / The book as a work of art*. Corraini Editore.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano* (H. Morales, Trad.). Paidós Comunicación. (Obra original publicada en 1964).
- Moeglin-Delcroix, F. (1997). *Le livre d'artiste contemporain*. Presses Universitaires de France.
- Narváez, J. (2024). *El libro tras el anuncio de su muerte*. Madrid: EXIT Publicaciones.
- Nowakowski, R. (2009). *End of the World*. <http://www.liberatorium.com/>
- Pressman, J. (2009). *The aesthetic of bookishness in twenty-first-century literature*. *Michigan Quarterly Review*, 48(4), 465–492.
- Santana, S. (2016). *La escritura por venir: Ensayos sobre arte y literatura en los siglos XX y XXI*. Editorial Abada.
- Santiago-Iglesias, J. A. S. (2017). *El hiperlibro. Secuencia e hipermedia en el libro de artista digital*. En H. Mínguez García (Coord.), *Cartografías del libro-arte: Transiciones y relatos de una práctica liminal*. Ciudad Juárez, México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

6. Bibliografía visual

Benaissa Pedriza, S. (2017, septiembre 10). *La prosa del transiberiano y las pinturas de Sonia Delaunay*. Blogosphaera. <https://blogospheramedia.wordpress.com/2017/09/10/la-prosa-del-transiberiano-y-las-pinturas-de-sonia-de-delaunay/>

Lalueta, I. (2011, marzo 21). Between Page and Screen. METALOCUS. <https://www.metalocus.es/en/news/between-page-and-screen>

LIA. (s.f.). *Publication: Written Images*. <https://www.liaworks.com/design-elements/publication-written-images/>

Muntadas, A. (s.f.). *Installation view of "The File Room" by Antoni Muntadas*. <https://artsandculture.google.com/asset/installation-view-of-the-file-room-by-antoni-muntadas-antoni-muntadas/qAEgs9xU91RAtw?hl=en>

Roth, D. (s.f.). *Literaturwurst*. https://en.wikipedia.org/wiki/Literaturwurst#/media/File:Literature_sausage.jpg

Versos ejecutables y comandos de colores: debates entorno a la poesía código

Executable verses and colourful commands: debates around code poetry

MARÍA GARAY ARriba  0009-0004-9934-8572

Universidad de Salamanca (USAL), España.

Resumen

La poesía escrita en lenguajes de programación, llamada poesía código, pertenece a la literatura electrónica. En ella, quien lee se enfrenta al código fuente, no al resultado ejecutado. El debate principal dentro del «codework» gira en torno a su ejecutabilidad: si el poema puede ser interpretado por la máquina y generar un output. Tradicionalmente, se valora más la obra que compila y produce efectos visuales o verbales, pues articula procesos de máquina y lectura humana. Este artículo retoma la discusión a partir de *./code --poetry* (2023) de Daniel Holden y Chris Kerr, que sostiene que toda lectura de pantalla es una lectura superficial, incluso cuando usa lenguajes de programación. Luego se explora su parentesco con la poesía concreta y el movimiento OuLiPo, destacando cómo al usar lenguajes diseñados para órdenes claras, la poesía código interrumpe su funcionalidad y revela la materialidad oculta de esas herramientas.

PALABRAS CLAVE: poesía código, funcionalidad, literatura electrónica, poética materialista, extrañamiento.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
María Garay Arriba
mgarayarriba@usal.es

Financiación/Fundings
Este texto forma parte de los resultados del Proyecto de investigación: ESCON -- Escrituras en contacto. Redes de escritura intermedial en la era de la globalización analógica (1961-1991), PID2024-159610NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE

Received: 27.04.2025
Accepted: 19.11.2025

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Garay Arriba, M. (2025). Versos ejecutables y comandos de colores: debates entorno a la poesía código. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21791>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21791>

Executable verses and colourful commands: debates around code poetry

MARÍA GARAY ARRIBA

University of Salamanca (USAL), Spain.

Abstract

Code poetry, written in programming languages, belongs to electronic literature. In it, the reader faces the source code rather than the executed result. The main debate within “codework” revolves around executability: whether the poem can be interpreted by the machine and generate an output. Traditionally, works that compile and produce visual or verbal effects are valued more, as they engage both machine processes and human reading. This article revisits the discussion through *./code --poetry* (2023) by Daniel Holden and Chris Kerr, arguing that every screen reading is a surface reading, even when using programming languages. It then explores its link with concrete poetry and the OuLiPo movement, highlighting how, by using languages designed for unambiguous commands, code poetry interrupts their usual function and exposes the hidden materiality of these tools.

KEY WORDS: code poetry, functionality, electronic literature, materialist poetics, estrangement.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. El problema de la transparencia
3. Los orígenes de la poesía código: convergencia de linajes.
4. Extrañar la herramienta
5. Conclusiones
6. Apéndice de publicaciones

1. Introducción

Aunque hoy en día casi toda la literatura pasa por procesos de producción (y, a menudo, de recepción) digitales, es muy reducida la producción literaria que se pregunta por esta condición, que la reconoce y apela a ella en su propia forma. Las prácticas literarias que, en el último medio siglo, aproximadamente, han surgido como «nativas» dentro de ordenadores y que son inextricables del medio digital conforman lo que ha venido propiamente a llamarse literatura electrónica. Las obras de literatura electrónica no podrían haber sido creadas ni tienen sentido leídas fuera de los dispositivos en los que han nacido; el hardware, software y la programación son parte íntegra de la experiencia y del significado de cada pieza (Tomasula, 2012, p. 483).

En *Writing Machines* (2002), Katherine Hayles establece varios parámetros necesarios para la crítica de la literatura electrónica. En primer lugar, repara en que tradicionalmente los estudios literarios, con excepciones notables, han relegado la materialidad del texto a un último plano si es que estaba presente siquiera. Afirma que, con la llegada de la literatura electrónica, esta falta de atención a las condiciones materiales del texto ya no es posible: «la forma física del artefacto literario siempre afecta a lo que las palabras (y otros componentes semióticos) significan». No todas las obras literarias interrogan las «tecnologías de inscripción» que las producen, pero, para aquellas que sí lo hacen, Hayles propone el término «tecnotextos», los cuales «movilizan *loops* reflexivos entre su mundo imaginativo y el aparato material» que proporciona presencia física a la creación (Hayles, 2002, p. 25)¹.

Pese a este optimismo hacia la interrogación de las «tecnologías de inscripción», desde sus primeros momentos, la literatura electrónica ha tendido a centrarse en el texto sobre el interfaz. Aprovecha propiedades formales de la tipografía digitalizada en pantalla, la capacidad que el signo adquiere de moverse y cambiar, así como la opción a la participación activa del usuario en el desarrollo del texto y las posibilidades de generación de textos múltiples a partir de un solo programa. Se puede decir que la atención se ha dirigido a jugar con lo que el código y el lenguaje sobre el interfaz pueden *hacer*, más que a lo que *son*. El texto que se escribe raramente es el que se lee. Es poco habitual encontrarse en los medios programables con literatura que, además de hacer uso de estas propiedades, trate de exponer su propio aparataje. La poesía código—poesía escrita en lenguajes de programación o cuya estética textual refiere al código—es de los únicos tipos de literatura electrónica en la que lo escrito por el autor es el mismo texto al que se enfrentará la mirada de potenciales lectores. Las publicaciones más conocidas de poesía código son la colección editada por Ishac Bertran en 2012² y el *./code --poetry* (2023) de Daniel Holden y Chris Kerr³. Dentro del entorno ibérico,

1 Todas las traducciones de citas al español son a mano de la autora.

2 Bertran, I. (Ed.). (2012). *code {poems}*. Ishac Bertran. https://monoskop.org/File:Code_Poems_2012.pdf

3 Holden, D., & Kerr, C. (2023). *./code—poetry*. Broken Sleep Books and code-poetry.com/home.

Umática. 2025;8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21791>

cabe destacar que el poemario *A 6000 metros de profundidad* (2023) de Belén García Nieto incluye tanto poemas en lenguaje natural como en código⁴.

La poesía código se inscribe dentro de un espacio artístico más amplio en el que participan el arte de software y la literatura electrónica, así como toda una serie de prácticas híbridas que emplean procedimientos computacionales o relacionados con la computación. La terminología para denominar lo que es conocido como literatura electrónica y sus subgéneros ha sido un problema constante. El poeta y teórico John Cayley argumenta que mucha de la literatura llamada electrónica guarda escasa relación con esa materialidad de los dispositivos a los que la palabra «electrónica» hace referencia. Por otro lado, apunta que la palabra «digital» con la que a menudo se apellida a la poesía y el arte nacidas en medios programables, no añade nada hoy en día, pues la cultura en la que se desarrollan es una, de por sí, históricamente digital (Cayley, 2018, p. 7). Anteriormente, Cayley ha utilizado el término más específico de «poesía programada y en red» para referirse a su propia producción (Cayley, 2002); y, finalmente, ha elegido asentarse en el término «arte digital de lenguaje» (Cayley, 2018, p. 7). Lo que hay tras estos tumultos terminológicos es una importante pregunta acerca de qué existencia material halla el arte de lenguaje (dentro del cual figura el arte literario como subcampo-institución privilegiado) en los dispositivos programables, y qué expectativas existen tras los nombres que le han sido dados. Esta problemática se reproduce con especial intensidad en la poesía código.

2. El problema de la transparencia

El término más acogido en inglés para la escritura en medios programables atravesada por la estética y el funcionamiento del código fuente (a diferencia de aquella escrita únicamente en lenguaje natural) es «*codework*», acuñado por Alan Sondheim y definido por Rita Raley como «el uso del idiolecto contemporáneo del ordenador y de los procesos computacionales en la escritura experimental en los medios digitales» (Raley, 2002). Bajo esta definición, Raley agrupa toda una serie de obras que incorporan elementos de código, ya sea el texto resultante un objeto ejecutable o no. Tanto «*codework*» como «poesía código» son nombres que dan al lector la impresión de que el texto que va a leer será código. Sin embargo, son muchos más los *codeworks* cuyo texto es un discurso únicamente legible por humanos en el que se han integrado fragmentos de código o elementos referentes a su apariencia que aquellos cuyo texto es, en efecto, código funcional y potencialmente ejecutable.

En las últimas décadas del siglo pasado, la literatura electrónica estaba imbricada con esperanzas políticas basadas en el utopismo digital que se respiraba en los años inmediatamente anteriores a la privatización de las arquitecturas de internet. En 1990 se abrió una fugaz ventana durante la que, para muchos, la red representaba nuevas posibilidades de organización política y sus protocolos parecían prometer el fin del poder corporativo (Turner, 2006, p. 257). Se empezó a cerrar desde que se retiraron las restricciones comerciales en in-

4 García Nieto, B. (2023). *A 6000 metros de profundidad*. La Oveja Roja.

ternet en 1994 hasta que Google empezó a enclaustrar los comunes digitales (proceso cuya culminación Cayley fija en 2004, con el lanzamiento de Gmail; Cayley, 2020). Los valores principales de este utopismo digital, según Cayley, eran la transparencia y la traducibilidad. Así, el uso de código (o cosas que parecen código) para hacer poesía podría satisfacer la aspiración de que el interfaz mostrase lo que hay más allá: «La utopía del *codework* reconoce que los símbolos del lenguaje de superficie (lo que lees en pantalla) son lo “mismo” ... que los símbolos de los lenguajes de programación que guardan, manipulan y muestran el texto que tú lees» (Cayley, 2002).

Los debates acerca de la clasificación del *codework* estaban teniendo lugar en los años más próximos al cambio de siglo. En 2001, Sondheim había delineado una taxonomía con las siguientes categorías: «obras que utilizan los juegos intersintácticos del lenguaje en la superficie», «obras en las cuales el contenido sumergido ha modificado el lenguaje de la superficie», «obras en las cuales el código sumergido es contenido emergente» (citado en Raley, 2002). Cayley publicó su ensayo «The Code is Not the Text (Unless It Is the Text)» en la EBR en 2002 con robustos argumentos a favor de diferenciar tipos de *codework* que afectan a sistemas distintos. A diferencia de aquellos cuyo texto no es código que compila, los poemas cuyos textos son potencialmente ejecutables activan la facultad fundamental del código: ser texto performativo con la capacidad de «alterar el comportamiento de un sistema» (Cayley, 2002). Resulta sorprendente entonces, especialmente en el caso de Cayley, que no se haga referencia alguna en los escritos del momento a la Perl Poetry que Sharon Hopkins y Larry Wall estaban escribiendo desde 1990 y las otras formas emergentes de escritura creativa en lenguajes de programación que aparecieron en torno al cambio de milenio.

En los espacios entre los que se compartía la Perl Poetry durante aquellos años, se aceptaban todo tipo de poemas, ejecutables y no ejecutables, pero parecía haber un consenso acerca del especial valor de los que producían *output* por su mayor dificultad de composición⁵. Recientemente, Daniel Holden y Chris Kerr desarrollaron una tipología que escoge no utilizar criterios jerárquicos de superficialidad y profundidad, sino una matriz en torno a la performabilidad del texto; es decir, su interpretabilidad. Comprende ocho tipos de *codework*, cada uno con una combinación distinta de respuestas a las siguientes preguntas: ¿el texto es interpretable por una máquina? ¿Es interpretable por un ser humano? Y, por último, al ser interpretado por la máquina, ¿el texto produce un *output* además de sí mismo? Al organizarlo en torno a las posibilidades de interpretación, están también jugando con la palabra «*performance*», que en inglés se utiliza tanto para referirse a una actuación (interpretación teatral, musical, audiovisual, etc.), como para hablar del rendimiento de una máquina, aquí enfocado a si la máquina puede sacarle rendimiento al *codework* (Holden y Kerr, 2023, p. 171).

5 Ver resultados del concurso de haikus en Perl en <https://history.perl.org/CHI/>, o lo que dice Hopkins en «Camels and Needles» sobre las composiciones de Craig Counterman (Hopkins, 1992).

Umática. 2025;8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21791>

Holden, programador, y Kerr, poeta, compusieron esta tipología a propósito de su propio proyecto colaborativo código *.code/ --poetry* (<https://code-poetry.com/>)⁶. Consiste en una serie de poemas código, cada uno escrito en un lenguaje distinto. Todos producen un *output*, en general en forma de un objeto visual (y a menudo verbal) animado. Es el trabajo más completo que se ha realizado a día de hoy en cuanto al despliegue de todas las propiedades de la escritura en lenguajes de programación. A diferencia de la mayor parte de poesía código, existe libremente accesible en la web⁷, donde se ven el código fuente y su *output* lado a lado, activando así las lecturas recíprocas de ambas partes que, inseparables, constituyen el poema al completo. Cada poema, por supuesto constreñido por el vocabulario del lenguaje en el que está escrito, también hace esfuerzos por reflejar el carácter de dicho lenguaje. y no se espera que, por trabajar con código, la interpretabilidad por parte de la máquina sea una condición necesaria del texto.

En el libro de Holden y Kerr, el código a veces «es el texto» y a veces no. Hay poemas en los cuales la parte interpretable por humanos está escrita en forma de comentario (por definición, no interpretable por la máquina) dentro del programa mientras que, en otros, la integración del discurso interpretable por humanos con el interpretable por la máquina es total. Aun así, las partes de código no interpretables verbalmente por humanos (sin demasiada alfabetización computacional) queda reintegrada en la apelación al lector humano a través de sus propiedades visuales. No por hacer poemas ejecutables los autores han dejado de prestar atención al texto sobre el interfaz: utilizan el resaltado de sintaxis para contribuir a la legibilidad y a la construcción de significado, lo cual también hace referencia a las formas visuales más convencionales en el mundo de la programación (como son los modos oscuros de pantalla, el resaltado de sintaxis útil, o el tipo de letra monoespaciado en el que cada carácter ocupa la misma longitud horizontal) (Holden y Kerr, 2023). El texto oscila entre proporcionar información a la máquina, al humano y a ambos.

En parte respondiendo a «The Code is Not the Text», Raley escribe un artículo también en la EBR titulado «Interferences: [Net.Writing] and the Practice of Codework» (2002), donde afirma que «el ímpetu del arte contemporáneo con código» es «revelar códigos, para hacer visible al público el mecanismo de producción» (Raley, 2006). Raley está sugiriendo que este arte de lenguaje nos da acceso a la maquinaria interna del medio, como si la transparencia que apuntaba Cayley como valor utópico encontrase su impulso en el *codework*. Sondheim hace una alusión similar al decir que el código sumergido se vuelve contenido emergente en estas prácticas literarias.

La implicación mayor del problema del valor utópico de la traducibilidad que señalaba Cayley en el *codework* no es que la transparencia sea engañosa (o que no sea transparencia real), sino que parecería que, al traer el código a superficie, también se traspasa a superficie

6 No se reproducen aquí imágenes de poemas código porque se considera que el lugar apropiado para interactuar con ellos es su propio lugar de residencia, donde están en funcionamiento, con lo que animamos al lector a acudir a la web directamente.

7 Ver lista de publicaciones de poesía código en el apéndice en este artículo.

o se extiende esa capacidad para afectar al comportamiento del sistema con simplemente indicar su existencia. Si el texto no es código ejecutable y ejecutado, esa capacidad no es traducida a superficie, sólo señalada. Que los lenguajes de programación estén concebidos para crear textos destinados a ser ejecutados es la posibilidad más prometedora aportada por los medios programables. Por ello afirma que para que el código funcione como generador, «debe, típicamente, ser una parte distintiva del sistema textual global; debe ser posible recompilar los códigos como procedimientos operativos, como aspectos de una práctica textual de arte en vivo» (Cayley, 2002).

Sin embargo, aun en los casos de *codework* en los que el código existe como procedimiento operativo, como los poemas de Holden y Kerr, la superficie sigue sin estar exponiendo algo que forme parte de la arquitectura de los medios programables ni de la red. Una comprensión materialista de la poesía código comienza por complicar la relación entre lo textual y lo visual entendiendo que es, de partida, una forma de literatura de superficie. Lo que se lee es lo que sucede en pantalla y, por tanto, nunca deja de ser una representación efímera suspendida momentáneamente en el cristal líquido de un dispositivo. Lo que transcurre debajo es un palimpsesto de inscripciones y procesos que van traduciéndose desde el nivel eléctrico (que se reduce a circuito abierto o cerrado) (Tenen, 2017a). El hecho de que aparezca el código fuente presentado al lado de su *output* produce una sensación de inmediatez que no da cuenta de la serie de traducciones que suceden cuando un código es compilado: pasa por programas que lo compilan, es decir, lo traducen a lenguaje de máquina, para que pueda ser interpretado, siendo finalmente traducido al formato del *output* para que se pueda enfrentar a ello el humano. De todo este proceso sólo accedemos a un lenguaje que media entre aquel comprensible por humanos y el de la máquina, el principio y el final del proceso, que ya estaban predestinados a ser los únicos instantes visibles externamente. Cuando se dice que el *codework* revela algo o que expone el funcionamiento secreto que están inscrito en los códigos que estructuran la era digital, es sólo cierto en tanto que muestra lenguajes que no suelen ser vistos, pero no los procesos que componen la textualidad electrónica.

3. Los orígenes de la poesía código: convergencia de linajes.

Dos trayectorias principales convergen en la aparición de los primeros poemas código. Por un lado, la literatura lúdica de vanguardia ya venía anunciando y probando el uso de lenguajes artificiales para la creación literaria, especialmente el Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo), fundado en 1960 en Francia. Por otro, desde la década de 1950, se puede observar el desarrollo de una conciencia de la programación como práctica escritural.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, ya se había formado un cuerpo considerable de literatura escrita con la asistencia de ordenadores e incluso generada por ellos. En su cronología de obras, C.T. Funkhouser registra variedad de casos de «poesía digital prehistórica» (antes de la llegada de la WWW) escrita para ser leída tanto en dispositivos electrónicos como en papel (Funkhouser, 2007, pp. xix-xxiv). Entre ellas encontramos generadores de poe-

mas, programas que recombinaban otras obras para crear textos nuevos, y muchas otras piezas que hacen uso de la pantalla y su programabilidad de distintas maneras. No obstante, y como también señala Hopkins, apenas hubo entre ellos intentos de desarrollar poesía legible por humanos escrita en lenguajes de programación ya existentes (Hopkins, 1992, p. 1). Según parece, la Perl Poetry constituye el primer caso de poesía propiamente escrita en lenguajes de programación, es decir, cuyo texto sea código funcional y compile.

Cuenta Maurice Black que, a mediados del siglo pasado, la labor de la programación empezó a diferenciarse progresivamente de las matemáticas y la ingeniería para acabar comprendiéndose a sí misma como escritura, lo que fomentó que el «intercambio desinhibido y sin regulación de código» se convirtiera en un principio fundamental de la ética de su cultura comunitaria (Black, 2001, pp. 14-15). En ello había también un deseo de que fuera reconocida y admirada la belleza de la forma en la que algo estaba escrito, que fuera un código que hubiera encontrado maneras extraordinarias, elegantes y poco farragosas de cumplir su función (lo cual era parte del significado principal de la palabra «*hacker*» en sus inicios). El aspecto del código es un factor importante en las consideraciones de la programación, y los criterios de funcionalidad suelen ir de la mano de otros estéticos internos por los cuales una mejor funcionalidad se considera también más satisfactoria estéticamente. Al contrario, también es común que se comparta código ofuscado, que ha sido creativamente alterado para interrumpir su legibilidad, normalmente con el propósito de proteger propiedad intelectual.

Estos procesos derivaron en que muchos programadores empezaran a concebir su herramienta de trabajo como una creativa. Hopkins, Wall, Counterman y demás participantes en los foros y concursos en los que se compartía la Perl Poetry no eran artistas buscando nuevas técnicas, sino trabajadores del código cuya íntima relación con el material lingüístico de la programación los llevó a empujar las fronteras de su actividad escritural. Escribir poesía se presenta como consecuencia lógica e intuitiva del uso habitual del lenguaje, sea este natural o artificial. Después, el caso más reciente y desarrollado de poesía código ha sido producido por un programador (Holden) y un poeta (Kerr) que han colaborado en hacer su libro. Si en esta poesía vemos una forma vanguardista digital, no es una vanguardia que haya querido implementarse a sí misma en la esfera del mundo digital, sino una derivación lúdica del trabajo del programador que ha llegado a adquirir conciencia de forma vanguardista. La figura del hacker se actualiza en ella como análoga a la del poeta inspirado⁸.

8 Se encuentra aquí una contradicción en la relación que guarda la poesía código del tipo que ocupa a este artículo—sintácticamente funcional y potencialmente ejecutable—con la vanguardia literaria. Por un lado, como han defendido otros teóricos (ver, por ejemplo, Szabolcsi, 1972), las vanguardias son movimientos con proyectos estético-políticos definidos, lo cual no se puede decir de este tipo de poesía que nace como forma lúdica entre trabajadores del código. Además, las publicaciones de poesía código reproducen modelos tradicionales de autor-obra e intentan integrarse, a través de su impresión en papel, en los circuitos de mercado literario (ver apéndice de obras). Por otro lado, es justamente la deriva de la dedicación laboral en dedicación creativa la que les acerca a los modelos de artistas que reivindicaban ciertos movimientos vanguardistas de corte socialista en los que se desmantelaba la categoría de artista para concebir todo trabajo como trabajo creativo, o, en clave benjaminiana, todo autor como productor y toda producción como creativa a través de una relación íntima con los medios de producción (Benjamin, 2015).

Escribir en cualquier lengua significa atenerse a una serie de normas y convenciones. Las lenguas naturales son moldeables, flexibles, y no dejan de lograr comunicar aun cuando esas normas son desviadas o incumplidas; permiten un margen razonable para dislate e inventiva. Por el contrario, las normas de un lenguaje de programación han de ser cumplidas con exactitud si el texto espera llevar a cabo su función, sin margen para ambigüedades o comandos inexactos.

Ya en 1962, miembros del OuLiPo habían propuesto que se escribiesen poemas utilizando lenguajes de programación⁹. En 1968, Noël Arnaud publicó *Poèmes Algol*, un libro de poemas-código compuestos utilizando únicamente las palabras clave del lenguaje de programación ALGOL, diseñado en 1958 y que, aunque ya no está casi en uso, es del que derivan muchos de los lenguajes más extendidos hoy en día. Esta quizá sea la relación más inmediata con el posterior fenómeno del *codework*. Varios de los escritores del OuLiPo también comparten con los programadores poetas el ser personas educadas en el campo de las ciencias deseosas de implementar principios matemáticos a la creación literaria. Siendo el OuLiPo primeramente un laboratorio (*ouvroir*, a veces traducido por «obrador»), se reconoce el mismo modo de operar que Cayley describe en referencia a sus propios poemas-código: «experimentos con lenguaje que aspiran a convertirse en algo que diga algo» (Cayley, 2002).

Para el OuLiPo, el elemento de la norma debía ser elevado a principio o, mejor dicho, a juego, imponiendo exigencias ineludibles a su propio uso del lenguaje. Algunas de las constricciones formales más famosas que los escritores del OuLiPo emplean como molde potenciador de la escritura son sencillas, como los famosos lipogramas o las sustituciones (re-escribir textos que ya existían sustituyendo cada sustantivo uno que le suceda a este cierto número de entradas de diccionario después). Otras conllevan más complicados sistemas a seguir, como los poemas eulerianos o las queninas. En tanto que es una práctica regida por las restricciones, la poesía código es de fuerte descendencia oulipiana, pero hay una diferencia entre la procedencia de las restricciones de unas y de otras: donde los escritores del OuLiPo elegían qué norma aplicar a un texto, a los poemas código se les impone un sistema complejo de reglas verbales y matemáticas con la elección del lenguaje en el que están escritos. El lenguaje elegido para un poema-código actúa como formato y molde; porta consigo una serie de especificidades que hacen que crear un poema sea todo un logro si el código ha de ser correcto sintácticamente y, además, generar un *output* que participe activamente del poema en sí.

Holden y Kerr se declaran a sí mismos descendientes de la poesía concreta aludiendo a la faceta de la visualidad del signo, la cual trabajan a conciencia (Holden y Kerr, 2023b). Cada uno de sus programas-poema está preparado visualmente según lo permite cada lenguaje: algunos ignoran los espacios entre expresiones, facilitando así que el texto sea maquetado a placer; el subrayado de sintaxis y los colores asignados a cada símbolo responden o figuran los objetos a los que hacen mención; e, incluso, en algunos escritos en lenguajes esotéricos

9 Funkhouser registra la fundación del OuLiPo como uno de los eventos en su cronología de poesía digital prehistórica (Funkhouser, 2007, p. xix).

como Piet o Ante, el código en sí es, a su vez, representación pictórica¹⁰. Por otro lado, varios de los *outputs* de los poemas de *./code --poetry* son animaciones compuestas de signos de puntuación y textos que evolucionan visualmente hacia el caos. Al destacar la visión como parte de la relación con el código, pretenden aludir a que la visión de lo científico, lo tecnológico del software, no deja de estar anclada culturalmente (Holden y Kerr, 2023, p. 168).

De hecho, según Philippe Bootz, escritor de poesía programada desde 1977, la poesía concreta brasileña ya producía obras con carácter de tecnotexto, tal y como lo describe Hayles. Las ubica, en particular, en la vertiente encarnada por el movimiento poema/proceso y los poemas semióticos del artista Wladimir Dias-Pino (Bootz, 2007). En Brasil, la poesía concreta surgió con una intención de crítica radical a los medios de comunicación, y quienes integraban el movimiento poema/proceso entendían su poesía como una herramienta de «humanismo funcional para las masas» (Dias-Pino, 1967). Fue una preocupación política la que llevó al movimiento poema/proceso a tener una posición casi anti-lenguaje, y a realizar obras que cuestionaran sus propias condiciones y en las que se pudiera «ver la estructura/ leer el proceso», condición necesaria del tecnotexto y clara portadora de la intención de democratizar el acceso al funcionamiento oculto del lenguaje, que simboliza formas enajenantes de control.

La poesía código escrita por programadores-poetas no comparte la motivación ni las enardecidas propuestas políticas del movimiento brasileño (o, si lo hace, se hallan altamente diluidas), sino más bien, y desligada, la faceta de organización visual del código. El problema del compromiso político por parte de movimientos literarios formalistas, que es terreno de debate desde que el nacimiento de la teoría literaria como disciplina con el formalismo ruso a principios del siglo XX, se reproduce en el campo del *codework*.

4. Extrañar la herramienta

El *codework* producido por artistas como Mez Breeze, Jodi o Sondheim—en cuyos textos el código no es funcional o cuyo código «no es el texto», según Cayley—, se plantea como parte de un programa estético-político radical centrado en el uso desviado del lenguaje. Sus estrategias y creaciones tienden a estar vinculadas a cuestiones de identidad, colonialismo, género, autoría, la construcción ideológica de la tecnología y su influencia en las relaciones humanas. Mez Breeze, creadora del lenguaje mezangelle (que mezcla lenguaje informal con palabras y sintaxis de lenguajes de programación), escribe y difunde textos que hacen que «tanto los lenguajes maestros del código como del inglés, se vuelvan disfuncionales, no-ejecutables e ilegibles en gran medida», siguiendo «objetivos feministas y anticoloniales de crear estructuras de conocimiento y sentidos alternativos» (mezangelle, n.d.). En estas prácticas se actualiza lo que Cayley llama la estética de «revelar código», pues el valor utópico de la transparencia ya no está solamente asociado a la visibilidad de lenguajes que no suelen emerger a superficie, sino que también se ponen en evidencia las convenciones y códigos

10 Ver «blinds.ante» (<https://code-poetry.com/blinds>) y «piet bark.png» (<https://code-poetry.com/bark>)

sociales y políticos que están inscritos en la configuración del mundo de la programación, su sintaxis y su semántica.

Las preocupaciones de la estética de «revelar código» se pueden rastrear hasta el análisis literario materialista de los formalistas rusos. En el lenguaje prosaico o habla cotidiana, los objetos, dice Shklovski, pasan desapercibidos, identificados solamente por sus rasgos iniciales, «como dentro de un paquete; sabemos que él existe a través del lugar que ocupa, pero no vemos más que su superficie» (Shklovski en Jakobson et. al, 1970, p. 59). Prosigue afirmando que, automatizada, la vida se convierte en nada, y que el arte sirve precisamente para facilitar que vuelva a ser percibida y sea, de nuevo, vida. Por influencia de y afinidad con el estructuralismo, los formalistas rusos llevan a cabo un acercamiento a la lingüística para asemejar su análisis literario al quehacer científico, rechazando las «teorías ideológicas del arte» (Eichenbaum en Jakobson et. al, p. 25). En *Plain Text* (2019), Dennis Tenen explica que Shklovski entendía que desnaturalizar aquellos mecanismos que habían perdido su «poder evocativo» al integrarse y automatizarse en usos habituales, como las metáforas integradas en el habla cotidiana, significaba «abrirlos en canal» (Tenen, 2019, p. 61). Si los formalistas rusos ponen su atención en «los mecanismos de producción de sentido», las artificiosas reglas del juego literario, para ponerlos a disposición del público (Tenen, 2019, p. 59-61); los oulipianos, rigurosamente formalistas, realizan obras en las cuales el artificio se muestra como premisa; y la poesía código produce textos que se presentan como aperturas en canal de su propio aparataje.

Como jugadores profesionales del puzzle del lenguaje, es conocida la autodefinición jocosa de los oulipianos como «ratas que construyen ellas mismas un laberinto del cual se proponen salir» (ver, por ejemplo, Bénabou, 2016, p. 9; o Leong, 2017, p. 100). Si el formalismo ruso ya había recibido críticas por su desinterés por cuestiones sociológicas, políticas y estéticas; por la misma razón, la literatura oulipiana ha sido calificada negativamente como una dedicación a las acrobacias difíciles y vacuas. Michael Leong recoge varias de las críticas que aún se le hacen al movimiento hoy en día, como que meramente consiste en «apolíticos trucos de salón de escasa consecuencia» en espacios únicamente masculinos o que, como apunta Christian Bök, los intereses poéticos del grupo parecen banales, en tanto que «sus miembros parecen disfrutar coqueteando con las cajas de cambio de géneros literarios obsoletos (...) atrincherando su prestigio canónico» (citado en Leong, 2017, p. 102). Aun siendo estos reproches importantes y productivos, es delicado desechar en su totalidad el programa del OuLiPo y del papel de la restricción como mero juego formal inconsecuente. Según los oulipianos, la escritura bajo constricción es la manera paradójica de liberar el sistema del lenguaje al obligarlo «a salir de su funcionamiento rutinario» (Benabou, 2016, p. 13). Todo habla y escritura se somete a ciertas normas y convenciones que no siempre se conocen. Para ellos, el artefacto de la obra literaria es más libre cuando las restricciones no vienen impuestas por convención interiorizada y automatizada, sino que se eligen por voluntad propia y con intención, lo cual, además, abre las puertas a potenciales realidades otras (Morales Benito, 2021, p. 152).

La preocupación por un programa estético-político parece no ser de gran importancia en la actividad poética de los poetas-programadores. Esta ausencia es contradictoria con el hecho de que en la poesía código ejecutable se satisfacen las demandas creadas por la tradición de la estética de «revelar código», especialmente reflejada en los *codeworks* no ejecutables, de mostrar el aparataje. En la poesía código cuyo texto es código funcional y que compila, hay un truco preexistente al evento artístico que sí queda revelado al público, quienes, por medio del poema, reciben, de manera anómala y excepcional (porque se trata de código), la misma información material que quien escribe. Y esto sucede en un ámbito en el que el aparataje está más escondido que nunca.

La pantalla gestiona nuestras interacciones con el ordenador a través de metáforas que imitan al mundo en el que nos movemos diariamente y que hacen que el uso del ordenador sea más fácil de aprender y más eficiente: escritorios, carpetas, papeleras, ventanas, cortar y pegar. Esta simulación aleja al usuario profano de la comprensión de las formas reales de lo que sucede cuando realiza una acción. A nivel de almacenamiento, el vocabulario cambia a uno de control: comandos, funciones, ejecución, iniciación, etc. (Tenen, 2019, p. 24). En nuestro encuentro con los ordenadores, procesos e ideas complejas se sustituyen por acciones abreviadas. La visión de Shklovski de los objetos sólo vistos por su superficie encuentra aquí su reflejo literal.

En la poesía código, las palabras clave o palabras reservadas de un lenguaje de programación, que, en su contexto habitual, se observaban como invariables por la máquina, ahora conllevan también un sentido semántico y connotativo dentro del poema. Esta forma tan laboriosa de hacer y leer poesía procede con un *ethos* contrario a la eficiencia que esperamos del uso de una máquina. La funcionalidad de los lenguajes de programación, creados para asegurar que la productividad de la máquina sea lo más fluida posible, es desviada hacia un uso que produce muy poco pero cuyo proceso es rico en significados y afecta bidireccionalmente al humano y a la máquina. No es sólo el medio el que determina la forma que puede tomar el artefacto literario, sino que la contextualización de los signos transforma el medio en el que están inscritos y desvía el funcionamiento de esta herramienta. Explicar la metáfora o interrumpirla saca a relucir las normas que gobiernan un medio, por ello insiste Tenen en que una poética materialista de la computación es necesaria para poder «consentir o, al contrario, resistir los elementos de una estructura impuesta» (Tenen, 2019, p. 41).

5. Conclusiones

Al trazar algunos de los linajes que juntan caudales en la poesía código, se ha procurado integrar su curso en la historia de la poesía vanguardista y la literatura lúdica del siglo XX. Faltaría, por otro lado, profundizar en la narrativa que da cuenta de cómo las hibridaciones entre la computación, lo visual y lo literario no son tanto producto de la iniciativa del arte software sino una parte constitutiva de las historias tanto de la literatura como de la computación desde el nacimiento de esta última. Maurice Black ha realizado estudios acerca de esta

trayectoria, defendiendo la construcción de visiones que entiendan las realidades materiales de la computación. Pretende así alejar la narración de la historia de la computación de los diversos relatos utópicos y distópicos edificados «como análogo teórico a la ciencia ficción» que las humanidades han formado alrededor del ciberespacio, utilizándolo como plataforma donde llevar a cabo la «resolución ideal» de sus preocupaciones políticas sin una comprensión real de la constitución de la máquina (Black, 2002, p. 16). Tenen insiste, de manera similar, en el análisis materialista de las inscripciones digitales, así como en el alfabetismo computacional, ya que la pantalla es una simulación metafórica de procesos ocultos y «las simulaciones codifican estructuras políticas que no debieran ser naturalizadas, no sea que sucumbamos a la complacencia del determinismo tecnológico» (Tenen, 2017, p. 26).

La poesía código lleva a cabo una importante labor de des(en)cubrimiento y extrañamiento de herramientas lingüísticas que gestionan tantas partes omnipresentes del mundo digitalizado. Por medio de estas, se emiten como inmediatos y visuales procesos complejos basados en el lenguaje, las matemáticas y la abstracción de la materialidad al cálculo; a través de los cuales los comandos quedan distantes de su impacto. No es banal el potencial que tiene el uso literario del código para activar espacios poéticos, y, por tanto, subversivos, de los lenguajes que organizan las arquitecturas del ciberespacio. Aun así, parece que el poder transformador que podría ejecutar esta vertiente del uso creativo de los lenguajes de programación queda aturdido o atrofiado por su propio aislamiento como actividad lúdica¹¹. La pregunta permanece y hace eco a aquellas críticas que ya despertaba el análisis literario del formalismo ruso: ¿a servicio de qué están estas técnicas?

Poner la atención sobre los mecanismos de producción de sentido poco logra si las conclusiones no son puestas a trabajar para alterar el mismo medio en el que existen. Ello requeriría que fuesen reintegradas en el panorama social, político y estético del cual fueron extraídas y extrañadas para su descontaminada observación. En el caso de la «literaturización¹²» de la programación, el potencial reside en su posterior reinserción en las arquitecturas algorítmicas de la red, donde podríamos imaginar la poesía ejecutable como herramienta de transformación de los sistemas textuales que componen la esfera digital. Si ahora se recuerdan los argumentos de Cayley sobre la diferencia entre el *codework* en el cual el código es el texto (que compila) y aquellos en los que no, se puede añadir una hipotética distinción entre el *codework* aislado como obra artística que comienza y acaba en sí misma con aquella que entra a formar parte de otras estructuras. No se puede decir que el trabajo creativo con código afecte al funcionamiento del sistema textual global, como da a entender la exigencia de Cayley, a menos que pase a estar en circulación.

11 Esta problemática también pertenece a debates más amplios sobre el doble filo de la actividad lúdica como espacio, por un lado, con potencial subversivo al ser uno que no responde a las normas habituales; y por otro, limitado por ser una actividad aislada del transcurso de la vida cotidiana.

12 Eichenbaum define «literaturidad» como «lo que hace de una obra dada una obra literaria» (Eichenbaum en Jakobson et. Al, 1970, p. 26).

A diferencia de mucha literatura electrónica que suele quedarse en circuitos cerrados de producción y recepción dentro de los espacios académicos que la estudian bajo riesgo de que la investigación acabe generando sus propios objetos de análisis (Cramer, 2016, p. 18), las prácticas en las que el código fuente existe en superficie se disfrutan en otros contextos. Donde más vida adquiere parece ser en el ámbito de la performance audiovisual. Ya existen eventos de poesía SLAM código, así como la práctica extendida del *live coding* (programación de música en vivo), donde hay actuaciones integran la escritura poética en el código con el que programan la música, que aparece proyectado para el público. También ha habido casos, algunos famosos como el virus ILOVEYOU, en los que se han escrito programas víricos con cierta actitud poética que sí han circulado en red. Queda para otra ocasión la consideración de estas vertientes de la poesía código en las cuales activa su potencial performativo tanto en vivo como aquellos en los que se hace partícipe de la vida textual de las redes (humanas, eléctricas, cibernéticas). Cabe pensar que es en esos casos donde esta forma de arte-lenguaje puede encontrar públicos más amplios y receptivos, así como reincorporar el carácter crítico que otros *codeworks* han podido mantener para con los modelos hegemónicos recurrentes de autor y obra.

6. Apéndice de publicaciones

Como parte de esta aproximación a la investigación en poesía código, incluyo un pequeño apéndice de obras de este subgénero de la poesía digital publicadas en los últimos quince años con doble intención: por un lado, darlas a conocer; por otro, mostrar que, salvo el libro y la web de Holden y Kerr que ha sido mi principal referente aquí, casi todas se repesan en el hecho de estar escritas en lenguajes de programación sin intentos de poner en juego las posibilidades visuales, cinéticas y de ejecutabilidad aportadas por el código. La mayoría son poesía ejecutable pero que no produce un output. De las que sí lo producen, rara vez se publica el *output* junto al poema. Finalmente, casi todas existen como publicaciones estáticas en papel o formato PDF y no en sus entornos nativos en los que se podría activar su potencial funcionalidad.

- *code {poems}* (2012), editado y publicado por Ishac Bertran; re-publicado por Impremta Badia (2018). Antología de poemas código.
- Tres fascículos de *Code Poetry* que produjo Shawn Lawson con las producciones de poesía código del alumnado de su asignatura Art & Code & Interactivity en el Rensselaer Polytechnic Institute. (2016-2017) [<https://www.shawnlawson.com/portfolio/code-poetry-book/>]
- «amazon» (2019): poema código de Eugenio Tisselli publicado en su página web [<https://www.motorhueso.net/wuwei/amazon/>]
- *code::art journal* (2019-) editado por Sy Brand [<https://code-art.xyz/>]
- *Code Poems: 2010-2019* (2020) colección de poemas de Francisco Apirile publicada en papel por Post-Asemic Press.

- Algunos poemas código Belén García Nieto se pueden encontrar online publicados en entrevistas o en el artículo que le dedica Encarna Alonso Valero, así como en su poemario *A 6000 metros de profundidad* (2023).
- *.code/ --poetry*, libro publicado online (<https://code-poetry.com/>) y en papel por broken sleep books (2023)

(Varias de estas publicaciones también las citan Holden y Kerr como inspiración para su proyecto.)

Bibliografía

- Alonso Valero, E. (2019). Aproximación a la poesía escrita en lenguajes de programación (sobre Belén García Nieto). *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, 331–349. <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25055>
- Apirile, F. (2020). *Code Poems: 2010–2019*. Post-Asemic Press.
- Arnaud, N. (1968). *Poèmes Algol*. Temps meles.
- Bénabou, M. (2016). Introducción. Cincuenta siglos del OuLiPo, más seis. En *OuLiPo. Ejercicios de literatura potencial* (pp. 9–21). Caja Negra.
- Benjamin, W. (2015). *El autor como productor*. Casimiro.
- Bertran, I. (Ed.). (2012). *Code {poems}*. Ishac Bertran. https://monoskop.org/File:Code_Poems_2012.pdf
- Black, M. J. (2002). *The Art of Code*. University of Pennsylvania.
- Bootz, P. (2006). Digital Poetry: From Cybertext to Programmed Forms. *Leonardo Electronic Almanac*, 14, n. 5–6 (New Media Poetry and Poetic Special Issue). <https://elmcip.net/node/2176>
- Cayley, J. (2002). The Code is not the Text (Unless It Is the Text). *electronic book review*. <https://electronicbookreview.com/essay/the-code-is-not-the-text-unless-it-is-the-text/>
- Cayley, J. (2018). *Grammallepsy: Essays on Digital Language Art*. Bloomsbury.
- Chun, W. (2008). On "Sourcery," or Code as Fetish. *Configurations*, 16(3), 299–324. <https://doi.org/10.1353/con.0.0064>
- Cramer, F. (2016). Post-digital literary studies. *Estudos Literários Digitais* 1, 4(1).
- Funkhouser, C. T. (2007). *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of forms, 1950–1995*. The University of Alabama Press.
- Galloway, A. R. (2006). Language Wants To Be Overlooked: On Software and Ideology. *Journal of Visual Culture*, 5(3), 315–331.
- Glazier, L. P. (2002). *Digital Poetics: The Making of E-Poetries*. University of Alabama Press.
- Hayles, K. (2002). *Writing Machines*. MIT Press.
- Hayles, K. (2008). *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. University of Notre Dame Press.
- Holden, D., & Kerr, C. (2023a). *.code—Poetry*. Broken Sleep Books and code-poetry.com/home.
- Holden, D., & Kerr, C. (2023b). Optimizing Code for Performance: Reading *.code—Poetry*. En *Poetry and Contemporary Visual Culture / Lyrik und zeitgenössische Visuelle Kultur* (Vol. 3, pp. 167–184). de Gruyter.
- Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21791>

Hopkins, S. (1992). *Camels and Needles: Computer Poetry Meets the Perl Programming Language*. Usenix Winter 1992 Technical Conference. <https://www.are.na/block/25733863>

Jakobson, R., Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, & Propp. (1970). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (T. Tzvetan, Ed.; A. M. Nethol, Trad.). Siglo XXI.

Leong, M. (2017). Oulipo, Foulipo, Noulipo: The Gendered Politics of Literary Constraints. En *The Oulipo* (pp. 100-130). Verbivoracious Press.

Mezangelle, Mez Breeze (1994-presente). (s. f.). En *Net Art Anthology*. Rhizome. <https://anthology.rhizome.org/mez-breeze>

Miranda, A. (s. f.). Manifesto Proposição-67. Antonio Miranda. http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/manifesto_proposicao.html

Morales Benito, L. (2021). *El arte del funámbulo. Juego, 'Patafísica y OuLiPo, aproximaciones teóricas y equilibrios literarios*. Universidad Iberoamericana de Puebla.

Raley, R. (2002). Interferences: [Net.Writing] and the Practice of Codework. *electronic book review*. <https://electronicbookreview.com/essay/interferences-net-writing-and-the-practice-of-codework/>

Raley, R. (2006). Code.surface || Code.depth. *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien*, 36(8), 1-24. <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/17695>

Szabolscsi, M. (1972). La «vanguardia» literaria y artística como fenómeno internacional. *Casa de las Américas*, 74, 4-17.

Tenen, D. (2017). *Plain Text: The Poetics of Computation*. Stanford University Press.

Tenen, D. Y. (2017). Laminate Text: The Strata of Digital Inscription. *Amodern*, 7. <https://amodern.net/article/laminate-text/>

Tomasula, S. (2012). Code Poetry and New-Media Literature. En *The Routledge Companion to Experimental Literature* (pp. 483-496). Routledge.

Turner, F. (2006). *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*. University of Chicago Press.

Funcionalidad abierta: prácticas escultóricas en el espacio urbano contemporáneo

Open Functionality: Sculptural Practices in Contemporary Urban Space

CARLOS MUÑECAS  0009-0008-9165-1410

Universidad del País Vasco (UPV/EHU), España.

Resumen

En el contexto contemporáneo, la presencia del arte en el espacio público ha evolucionado desde modelos simbólicos o monumentales hacia prácticas que habilitan nuevos modos de uso, encuentro y apropiación ciudadana. Este artículo analiza el concepto de "funcionalidad abierta" como categoría crítica para repensar las formas en que determinadas esculturas contemporáneas en el ámbito urbano activan posibilidades de uso no prescritas. A partir de una revisión bibliográfica crítica y un análisis comparativo de cinco casos de estudio recientes —obras de Llobet & Pons, Jeppe Hein, Basurama y Tercerunquinto— se propone una lectura progresiva de cómo la dimensión funcional del objeto artístico puede abrirse a experiencias participativas, sensibles y colectivas. El artículo no pretende establecer un modelo normativo, sino ofrecer herramientas para pensar el arte público como infraestructura afectiva, como escenario para nuevas formas de habitar la ciudad desde lo cotidiano y lo sensible.

PALABRAS CLAVE: Arte público, espacio urbano, escultura expandida, funcionalidad abierta, apropiación ciudadana.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Carlos Muñecas
cmunecas001@
ikasle.chu.eus

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 29.04.2025

Accepted: 30.10.2025

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Muñecas, C. (2025). Funcionalidad abierta: prácticas escultóricas en el espacio urbano contemporáneo.

Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen, 8.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21798>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21798>

Open Functionality: Sculptural Practices in Contemporary Urban Space

CARLOS MUÑECAS

Universidad del País Vasco (UPV/EHU), Spain.

Abstract

In the contemporary context, the presence of art in public space has evolved from symbolic or monumental models toward practices that enable new forms of use, encounter, and citizen appropriation. This article analyzes the concept of “open functionality” as a critical category to rethink how certain contemporary sculptures in urban environments activate non-prescribed possibilities of use. Through a critical bibliographic review and a comparative analysis of five recent case studies—works by Llobet & Pons, Jeppe Hein, Basurama, and Tercerunquinto—a progressive reading is proposed of how the functional dimension of the artistic object can open up to participatory, sensitive, and collective experiences. The article does not aim to establish a normative model but rather to offer tools to think about public art as an affective infrastructure, as a stage for new ways of inhabiting the city through everyday and sensitive practices.

KEY WORDS: Public art, urban space, expanded sculpture, open functionality, citizen appropriation.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Fuentes y metodología
3. Desarrollo crítico
 - 3.1. Aproximaciones al arte en el espacio urbano
 - 3.2. Hacia una apertura de la funcionalidad
 - 3.3. Síntesis
4. Conclusiones

1. Introducción

En las últimas décadas, la escultura pública ha experimentado una transformación profunda en su relación con el espacio urbano. De ser concebida durante siglos como una práctica monumental, conmemorativa o decorativa, ha pasado a explorar formas que se entrelazan con la vida cotidiana y la experiencia directa del entorno. Este desplazamiento ha difuminado los límites entre arte, mobiliario, urbanismo y acción colectiva, generando un campo híbrido en el que la escultura deja de ser un objeto aislado para convertirse en parte activa del tejido urbano. La escultura ya no se presenta necesariamente como una imagen a contemplar, sino como un elemento con el que se convive.

Dentro de esta evolución, ha cobrado relevancia una línea de trabajo que pone el acento en la dimensión funcional de la escultura. Frente a las tradiciones de lo monumental o lo puramente estético, ciertos artistas contemporáneos han buscado que la obra adquiera una utilidad física y directa dentro del espacio urbano. Este enfoque propone que la escultura no sólo represente, sino que sirva, ofreciendo a la ciudadanía un uso concreto. En lugar de limitarse a un valor simbólico, algunas obras recientes se sitúan en un terreno más tangible: el de la funcionalidad práctica, donde la pieza se convierte en mobiliario, equipamiento o soporte para la actividad cotidiana. Este tipo de planteamientos cuestiona la idea tradicional de la escultura como forma “bella” o “inútil” y reivindica su capacidad para aportar algo real a la experiencia urbana.

Partiendo de esa base, el presente artículo introduce el concepto de *funcionalidad abierta*, una noción que pretende ampliar el sentido habitual de lo funcional. Mientras que la funcionalidad suele referirse a un uso concreto y predefinido —una fuente que da agua, un banco que permite sentarse—, la *funcionalidad abierta* describe aquellos casos en los que el uso no está completamente determinado, sino que admite distintas interpretaciones y modos de apropiación. Una estructura, un plano inclinado o un conjunto de plataformas pueden servir para jugar, descansar, reunirse o simplemente estar. Lo relevante aquí, más que la función en sí, es la apertura de posibilidades que ofrece al usuario. Este concepto, propuesto en el marco de este trabajo, busca servir como herramienta de análisis para comprender un conjunto de prácticas escultóricas contemporáneas que oscilan entre el arte, el diseño, la arquitectura y el mobiliario urbano.

A través de un recorrido teórico y del análisis de varios casos recientes, se propone explorar cómo ciertos artistas y colectivos, sin renunciar a la dimensión estética de la escultura, abren sus obras a formas tangibles de uso.

Es importante subrayar que este artículo no propone entender la funcionalidad como una tendencia dominante en el arte contemporáneo, sino como una corriente significativa dentro de la pluralidad de prácticas actuales. Existen hoy suficientes obras y autores que, desde esta perspectiva, reivindican el papel de la utilidad como una dimensión estética legítima. En este sentido, la funcionalidad se concibe como un campo fértil de experimenta-

ción, donde la forma artística se mide también por su capacidad de acoger la vida y fomentar nuevas relaciones sociales.

En conjunto, este artículo busca contribuir a la reflexión sobre el papel de la funcionalidad en el arte público contemporáneo, proponiendo el término de *funcionalidad abierta* como herramienta analítica para comprender cómo determinadas esculturas amplían su campo de acción hacia lo práctico y lo cotidiano, invitando a repensar la relación entre arte, ciudad y ciudadanía.

2. Fuentes y metodología

La investigación presentada en este artículo se articula en dos niveles metodológicos complementarios.

En primer lugar, se ha llevado a cabo una revisión crítica de bibliografía especializada en torno al arte público, la escultura contemporánea y las prácticas espaciales. Entre las fuentes seleccionadas destacan el artículo *La escultura pública: tensión entre lo simbólico y lo funcional* (Arnaiz et al., 1998), que constituye una base fundamental para entender las tensiones actuales entre representación y uso en el espacio público; el trabajo de Isusko Vivas sobre el desplazamiento del monumento hacia formas híbridas de escultura-mobiliario; y el concepto de *arte contextual* de Paul Ardenne, clave para repensar la relación entre práctica artística y entorno urbano. Otros autores, como Claire Bishop, Miwon Kwon, Jane Jacobs y Eric Klinenberg, han sido consultados para complementar la reflexión sobre espacio público, comunidad e infraestructuras sociales.

En segundo lugar, se ha realizado un análisis comparativo de cinco casos de estudio contemporáneos —obras de Llobet & Pons, Jeppe Hein, Basurama y Tercerunquinto— que ejemplifican distintos grados de apertura funcional en el espacio urbano. La selección responde a varios criterios: su inserción en contextos urbanos reales; su voluntad explícita de activar el espacio más allá de la contemplación; su relevancia dentro de la producción artística reciente; y la continuidad del trabajo de los artistas y colectivos en el ámbito público. Asimismo, se ha considerado su capacidad para representar un arco diverso de enfoques dentro del concepto de *funcionalidad abierta*, desde intervenciones con un uso más definido hasta otras en las que la función se diluye o se transforma mediante la participación ciudadana.

La metodología combina teoría crítica y análisis de obra, atendiendo a cómo las intervenciones producen sentido tanto en el espacio como en la vida cotidiana. El análisis se ha desarrollado desde una perspectiva interpretativa, más interesada en comprender los procesos de relación y uso que en establecer categorías fijas. Por ello, se evita aplicar marcos cerrados de antemano, privilegiando una lectura sensible a las condiciones materiales, sociales y estéticas de cada intervención.

Desde esta perspectiva, el concepto de *funcionalidad abierta* no se propone como una categoría normativa o clasificatoria, sino como una herramienta flexible para analizar cómo determinadas prácticas artísticas contemporáneas generan nuevas formas de habitar y transformar la ciudad.

3. Desarrollo crítico

3.1. Aproximaciones al arte en el espacio urbano

"La escultura en el espacio urbano ha desarrollado una gran diversidad de modelos que oscilan entre la especulación sobre aspectos puramente formales (configuración, materiales, escala) y el énfasis en la función simbólica y de significación (memoria, relato)" (Arnaiz et al., 1998, p. 86). Partiendo de esta observación, es posible trazar un recorrido que permita entender algunas de las principales transformaciones en la relación entre arte y espacio público en las últimas décadas.

Históricamente, la presencia de esculturas en el espacio urbano estuvo ligada a la necesidad de conmemorar acontecimientos, celebrar figuras heroicas o cimentar relatos de identidad colectiva. El monumento, en este sentido, no solo era una obra de arte, sino también un dispositivo de memoria pública: un anclaje simbólico que ayudaba a fijar valores y narrativas en el imaginario de la ciudadanía. Las esculturas monumentales, ubicadas en plazas, avenidas, edificios o lugares representativos, articulaban una pedagogía de la memoria que cumplía funciones políticas, culturales y sociales.

Sin embargo, a partir de los años sesenta, se abre una nueva etapa en el arte público. Como señala Fernández Pons (2022), comienza a proliferar en Estados Unidos lo que posteriormente se conocerá como Public Art: esculturas modernas instaladas en el espacio urbano que "no tienen ya una función conmemorativa, sino que son únicamente reflejo de las intenciones del artista, y tienen un carácter autorreferencial. En este sentido, se asemejarían conceptualmente a la experiencia del arte en un museo, más que a un homenaje de tipo monumental en una plaza pública" (p. 16). Este desplazamiento implica que la escultura deja de funcionar como un símbolo compartido para convertirse en un objeto autónomo, más cercano a la lógica expositiva que al tejido vivo de la ciudad.

Aunque este modelo autorreferencial abrió posibilidades formales interesantes, también puso en evidencia algunas limitaciones. La instalación de obras que no dialogaban con su entorno generó espacios urbanos donde la escultura funcionaba como un elemento estético aislado, ajeno a las dinámicas sociales, culturales y espaciales del lugar. El espacio público, en lugar de ser un ámbito de interacción, era convertido en una suerte de galería al aire libre.

Frente a este modelo, desde finales del siglo XX emergen otras estrategias que conciben el arte en el espacio urbano desde una sensibilidad más contextual y relacional. "Prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo" (Bourriaud, 2006, p. 142). Algunos artistas contemporáneos siguen apostando por el valor simbólico de la escultura, pero de formas renovadas, más conscientes de la fragmentación de los imaginarios colectivos en el mundo globalizado. Otras, en cambio, desplazan el foco hacia una dimensión funcional o de uso, proponiendo objetos e intervenciones que se integran en la vida cotidiana de las personas.

En el caso del arte simbólico actualizado, aunque ya no se trate de consolidar grandes relatos nacionales o históricos, muchas obras siguen explorando la memoria, la identidad o la pertenencia desde perspectivas críticas o micropolíticas. No obstante, esta investigación se centra principalmente en aquellas propuestas que incorporan la funcionalidad como una estrategia sensible para activar el espacio público. "Sus diseños no tienen la intención de parecer arte, sino de adaptarse al lugar y tener una función práctica" (Fernández Pons, 2022, p. 270). Nos interesa especialmente cómo algunas esculturas contemporáneas plantean formas de relación donde el uso, la activación y la apropiación ciudadana son parte fundamental de su sentido.

En este contexto, adquiere protagonismo una línea de trabajo que integra la dimensión funcional del objeto artístico: su capacidad para ser utilizado, habitado o reactivado por quienes transitan el espacio. Lejos de ser un arte puramente utilitario o subordinado al diseño urbano convencional, nos encontramos con propuestas que, sin renunciar a su dimensión estética o simbólica, sitúan el uso en el centro de su relación con la ciudadanía. "Ello nos plantea un panorama en el que la distinción entre arte y función (las funciones de algunos objetos artísticos) ya no están claras desde que los nuevos cánones estéticos vanguardistas perpetúan el arte en unos lenguajes formalistas" (Vivas, 2005, p. 132). Esta perspectiva reconoce que el espacio público no es solo un lugar de representación o contemplación, sino también un territorio de actividad cotidiana, de encuentro, de juego y de tránsito.

El interés por la funcionalidad en el arte público surge, en parte, de la voluntad de algunos artistas por ofrecer algo real y tangible, que incida directamente en la vida diaria de las personas. Frente a propuestas de carácter simbólico o discursivo, que operan principalmente en el plano del significado, las obras funcionales actúan en el plano del uso: introducen posibilidades concretas de acción, descanso, interacción o juego. Este tipo de prácticas no pretenden sustituir lo simbólico, sino ampliar el campo de lo artístico hacia la experiencia práctica y el contacto físico con el entorno. De hecho, en muchas ocasiones, como más adelante veremos en los ejemplos, lo funcional y lo simbólico coexisten en una misma obra.

A partir de estas premisas, el objeto artístico se concibe como infraestructura sensible: un banco para sentarse, una estructura para jugar, una superficie para reunirse o improvisar actividades. Lejos de dirigirse únicamente a la mirada, estas obras se integran en el vivir diario de la ciudad como posibilidades tangibles, generando nuevas formas de relación y encuentro.

Sobre este horizonte emerge el concepto de funcionalidad abierta, que permite pensar un tipo de arte público en el que el uso no está completamente definido, sino que se mantiene disponible a interpretaciones múltiples. Frente a la funcionalidad cerrada —asociada a un uso único o normativo—, la funcionalidad abierta describe situaciones en las que el objeto artístico admite distintas formas de empleo y apropiación. Un mismo elemento puede servir de asiento, de escenario o de punto de reunión según quién lo use y en qué momento. Esta apertura multiplica las interacciones posibles y favorece la diversidad de usuarios y experiencias, permitiendo que distintos cuerpos y prácticas convivan en un mismo espacio.

De este modo, la obra no prescribe un sentido cerrado, sino que actúa como catalizador de experiencias diversas. No es el objeto quien define su uso, sino las prácticas cotidianas, los juegos espontáneos o las reuniones fortuitas que lo actualizan constantemente. Desde esta perspectiva, la escultura pública contemporánea lejos de imponer memoria ni representar valores fijos, busca propiciar una construcción compartida de sentido en el espacio urbano.

En las secciones siguientes, se ejemplificará esta tendencia a partir del análisis de distintas obras contemporáneas que exploran, desde diversos grados y estrategias, esta apertura funcional como forma de repensar la relación entre arte, ciudad y ciudadanía.

3.2. Hacia una apertura de la funcionalidad

A partir de las reflexiones desarrolladas en el apartado anterior, este bloque se centra en observar cómo diferentes artistas y colectivos contemporáneos, desde enfoques diversos, trabajan con la funcionalidad en el espacio urbano. El objetivo es explorar cómo esta puede adquirir distintos grados de apertura, desde propuestas con una función clara y unívoca hasta aquellas que disuelven por completo cualquier finalidad predefinida.

El análisis propuesto no parte de una categorización teórica previa, sino de la observación directa de distintas obras que operan en esa línea. A través de esta revisión se han identificado cinco grados de apertura funcional, que lejos de entenderse como una clasificación cerrada o como un marco normativo, han de tomarse como una herramienta flexible de lectura. Estos niveles permiten reconocer de manera progresiva cómo la funcionalidad puede expandirse o transformarse en las prácticas escultóricas urbanas contemporáneas, y cómo esa apertura afecta a la relación entre arte y ciudadanía.

De manera general, podemos distinguir cinco formas de aproximarse a la funcionalidad:

- Funcionalidad cerrada, en la que la obra mantiene un uso único, específico y reconocible
- Funcionalidad transformada, que parte de un uso original —por ejemplo, el de un mobiliario urbano— y lo subvierte o resignifica desde la intervención artística.
- Funcionalidad abierta, donde el objeto propone usos múltiples o ambiguos, invitando a una apropiación libre por parte de los usuarios.
- Funcionalidad expandida, en la que la obra se convierte en un espacio de relación o de acción colectiva, integrando dimensiones lúdicas, participativas o comunitarias.
- Funcionalidad radical, en la que la apertura es tal que el uso y la transformación del objeto por parte de las personas pueden llevar a su desaparición o reconfiguración constante.

Este esquema progresivo permite observar cómo la escultura pública contemporánea puede pasar de ofrecer una utilidad definida a convertirse en un dispositivo abierto de interacción y encuentro. En los apartados siguientes se analizará cada uno de estos grados a través de ejemplos concretos, atendiendo a las distintas estrategias mediante las cuales los artistas abren la funcionalidad del objeto escultórico hacia nuevas formas de experiencia y relación urbana.

3.2.1. Funcionalidad cerrada: *No One Wins / Multibasket* (Llobet & Pons)

La funcionalidad cerrada se refiere a propuestas que conservan un uso claro, concreto y reconocible, generalmente vinculado al mobiliario urbano o a objetos de la vida cotidiana. En este tipo de obras, la dimensión artística no anula la función práctica, sino que la reinterpreta desde una mirada estética o simbólica, modificando la experiencia del uso sin alterar su lógica fundamental.

Un ejemplo paradigmático de este grado lo encontramos en la serie *No One Wins / Multibasket* del colectivo Llobet & Pons, desarrollada entre 2010 y 2015 en distintos contextos internacionales. A lo largo de esta serie, los artistas utilizan la canasta de baloncesto como punto de partida para reflexionar sobre las relaciones entre juego, comunidad y territorio, explorando cómo un mismo objeto funcional puede adquirir nuevos significados según el contexto en el que se inserta.

La primera pieza de la serie, *No One Wins (Seoul, South Korea)* (2010), surgió durante una residencia en Seúl y fue concebida como una reacción crítica al conflicto político entre las dos Coreas. En ella, los artistas redujeron el diámetro del aro, haciendo imposible encestar. El juego, convertido en un gesto absurdo, se transformaba así en una metáfora de la impotencia y la frustración colectiva.

En etapas posteriores, la serie evoluciona hacia una apertura moderada del juego, sin abandonar la función primaria del objeto. *Multibasket – No One Wins (Teshima, Japan)* (2013) constituye el ejemplo más significativo: una instalación permanente en la isla de Teshima, compuesta por un tablero con la silueta geográfica de la isla y cinco aros que simbolizan los cinco pueblos que la habitan. En este caso, el juego es posible, y la escultura se integra como infraestructura comunitaria, pensada para ser utilizada cotidianamente por los residentes. Como explican los propios artistas, las distintas alturas de los aros reflejan la diversidad de edades de los alumnos de la escuela local, transformando el gesto deportivo en una imagen inclusiva y representativa de la comunidad.

La obra, además de cumplir una función práctica —una cancha accesible para todos—, adquiere un valor simbólico al representar la identidad del territorio y su problemática demográfica. Como señala Fernández Pons (2022), "*Multibasket pretende así, además de crear una infraestructura permanente de juego, llevar a cabo una función de representación*" (p. 301). En este sentido, la serie *No One Wins / Multibasket* ejemplifica cómo una escultura puede mantener una funcionalidad cerrada, pero al mismo tiempo activar significados sociales y simbólicos a partir de su inserción en un contexto determinado.

El carácter cerrado de la funcionalidad se manifiesta en que las obras continúan ofreciendo un uso concreto —jugar al baloncesto—, dentro de unos márgenes definidos. No obstante, la intervención artística reconfigura el modo en que ese uso se percibe, abriendo un espacio de reflexión sobre la comunidad, el territorio y la cooperación. Llobet & Pons logran así un equilibrio entre utilidad, crítica y pertenencia, transformando un objeto cotidiano en una infraestructura sensible que conserva su función práctica, pero amplía su resonancia simbólica.



Figura 1. *No One Wins*, Llobet & Pons, 2010. Intervención en espacio público. Aro de baloncesto manipulado. Fuente: Página oficial de Llobet & Pons. <https://llobetpons.com/llobetpons/2010/78.1-no-one-wins/no-one-wins.html>

Figura 2. *Multibasket – No One Wins* (Teshima, Japan), Llobet & Pons,

2013.

Escultura permanente en el espacio público.

Metal y madera, 403 × 433 × 92 cm.

Foto: Setouchi Triennale.

Fuente: Página oficial de

Llobet & Pons.

[https://llobetpons.com/llobetpons/2013/](https://llobetpons.com/llobetpons/2013/noonewinsmultibasket/multibasket.html)

[noonewinsmultibasket/](https://llobetpons.com/llobetpons/2013/noonewinsmultibasket/multibasket.html)

[multibasket.html](https://llobetpons.com/llobetpons/2013/noonewinsmultibasket/multibasket.html)



3.2.2. Funcionalidad transformada: *Modified Social Benches* (Jeppe Hein)

Si en el caso anterior la funcionalidad permanecía esencialmente cerrada —restringida a un uso concreto aunque cargado de nuevos significados—, en este segundo grado el objeto cotidiano se transforma. La función sigue existiendo, pero se altera su lógica interna: ya no se trata solo de reconocer el uso, sino de redescubrirlo. La funcionalidad transformada implica un desplazamiento: una apertura que no elimina la utilidad original, pero la reinterpreta, la desajusta, la pone en juego.

Este grado de apertura no proviene siempre de la misma fuente. A veces, se desprende de la naturaleza del propio objeto —un banco, por ejemplo, es de por sí más versátil que una canasta—, y otras, del gesto artístico que lo interviene. En ocasiones, es la forma la que amplía las posibilidades de uso; en otras, la intención del artista la que reconfigura la relación entre cuerpo, objeto y entorno. En cualquier caso, lo decisivo es que la función ya no se presenta como algo fijo, sino como un campo de posibilidades.

La serie *Modified Social Benches* (desde 2005) reformula la tipología clásica del banco urbano a través de torsiones, curvas y ángulos inesperados. Las piezas mantienen la estructura reconocible del asiento, pero al mismo tiempo alteran el modo en que el cuerpo se relaciona con él: invitan a reclinarse de manera inusual, a trepar, a compartir el espacio de un modo no convencional. Hein no niega la función —seguimos pudiendo sentarnos—, sino que la expande hacia la experiencia lúdica y relacional.



Figura 3. *Modified Social Benches NY*, Jeppe Hein, 2015. Serie de bancos urbanos modificados. Aluminio con recubrimiento en polvo. Exposición: *Please Touch the Art*, Public Art Fund, Brooklyn Bridge Park, Nueva York, 2015–2016. Fuente: Página oficial de Jeppe Hein. https://www.jeppehein.net/project_id.php?path=works&id=235



Figura 4. *Modified Social Benches for Venice*, Jeppe Hein, 2019. Serie de bancos en la 58ª Bienal de Venecia, *May You Live in Interesting Times*. Material: Aluminio con recubrimiento en polvo. Fuente: Página oficial de Jeppe Hein. https://www.jeppehein.net/project_id.php?path=works&id=300

El artista sitúa estas esculturas en parques, museos o plazas, donde los usuarios, casi sin darse cuenta, se convierten en parte activa de la obra. La acción de sentarse se vuelve performativa: se prueba, se experimenta, se comenta. En este sentido, Hein transforma el mobiliario urbano en una infraestructura social que fomenta el encuentro y la conversación. Como señala Eric Klinenberg (2018), “construir espacios donde pueda reunirse todo tipo de gente es la mejor manera de reparar las fracturadas sociedades en las que vivimos hoy en día” (p. 21). Precisamente en esa línea, las intervenciones de Hein proponen redescubrir el es-

pacio público como un lugar de convivencia, donde el arte actúa como catalizador de interacciones espontáneas. La obra no solo invita a sentarse, sino a estar con otros, generando vínculos que trascienden lo estético.

Así, *Modified Social Benches* encarna un grado de apertura mayor que el de las canastas de Llobet & Pons: ya no solo reinterpreta la función, sino que la transforma en experiencia compartida. Lo que antes era un objeto con una función fija, ahora se convierte en un espacio de experimentación social. Esta reformulación señala un punto de inflexión en el recorrido: el paso de lo simbólico-funcional hacia una funcionalidad abierta al encuentro y la comunidad.

3.2.3. Funcionalidad abierta: *Kiezplatten* (Llobet & Pons)

Si la funcionalidad transformada implicaba una reinterpretación del uso —una alteración que mantenía un vínculo reconocible con la función original—, la funcionalidad abierta introduce un grado mayor de libertad. Aquí, la obra deja de estar sujeta a una finalidad concreta para convertirse en un espacio de posibilidades. No hay una instrucción clara de uso: el objeto o el entorno están concebidos para ser habitados, apropiados o reinterpretados por quienes los experimentan.

Figura 5. *Kiezplatten*, Llobet & Pons, 2021.
Intervención en espacio público. Prerower Platz, Berlín. Proyecto comisionado por la Senatsverwaltung für Kultur und Europa. Fuente: Página oficial de Llobet & Pons. <https://llobetpons.com/llobetpons/2021/kiezplatten/kiezplatten.html>



Como en los casos anteriores, en este tipo de propuestas, la apertura puede provenir tanto de la naturaleza del propio espacio —una plaza o un entorno público que, por su escala o disposición, admite múltiples actividades— como del gesto artístico que lo potencia. No se trata solo de crear algo “útil”, sino de ofrecer un soporte disponible para la acción, donde los usos surgen de manera espontánea y cambiante.

Para ilustrar este grado de apertura, resulta especialmente significativo el proyecto *Kiezplatten* (2021), del mismo colectivo Llobet & Pons. Instalada en la plaza Prerower, en el distrito berlinés de Lichtenberg, la obra consiste en cinco estructuras que reproducen a escala los bloques de vivienda prefabricada de la zona, construidos durante la República Democrática Alemana. A diferencia de las canastas de *No One Wins*, estas piezas no remiten a un objeto con un uso predefinido, sino que se ofrecen como superficies disponibles: se pueden escalar, recorrer, usar como bancos o como escenarios improvisados. Su escala humana y su disposición en el espacio fomentan el encuentro cotidiano y la apropiación ciudadana.

La intervención no impone un uso, sino que propone un campo de acción abierto, activado por la comunidad. Durante cinco semanas, el proyecto fue acompañado por una programación cultural en colaboración con colectivos vecinales e instituciones locales, que incluyó conciertos, teatro, danza y actividades deportivas. De este modo, *Kiezplatten* no solo existe como escultura, sino como plataforma relacional, un espacio que se actualiza con cada práctica y que encarna lo que Miwon Kwon (2002) describe como un desplazamiento de la especificidad del sitio: “ya no implica necesariamente un lugar físico —fijo, anclado, real— sino un vector discursivo —fluido, virtual, móvil—” (p. 29).

A nivel simbólico, la obra mantiene la sensibilidad característica del dúo. Las estructuras replican los edificios circundantes, estableciendo un vínculo afectivo con la identidad local y permitiendo a los habitantes reconocerse en el objeto artístico. Sin embargo, este componente simbólico no limita su uso, sino que enriquece la experiencia, al permitir que la memoria y la vida cotidiana se entrelacen en un mismo espacio.

Kiezplatten no es solo una escultura ni un mobiliario urbano; es una infraestructura cultural abierta, pensada para ser habitada, reinterpretada y compartida. Representa un punto de inflexión en la progresión de la funcionalidad: del objeto transformado al espacio activado, del uso sugerido al uso libre. En ella, el arte se desplaza hacia la comunidad, y la funcionalidad se expande hasta convertirse en un territorio común donde convergen lo físico, lo simbólico y lo social.

3.2.4. Funcionalidad expandida: *Todos somos cartoneros* (Basurama)

Frente a la funcionalidad abierta, en la que el uso se diversifica dentro de un marco espacial ya existente, la funcionalidad expandida implica un paso más: el arte no solo abre posibilidades de uso, sino que amplía los límites mismos del espacio funcional, transformando su significado y su escala de acción. Este tipo de intervenciones suelen surgir de procesos colectivos y contextuales, en los que la obra se construye a partir del diálogo con la comunidad y la transformación material del entorno.

En muchos casos, esta expansión funcional conlleva también un carácter efímero. Al intervenir en el espacio urbano desde la acción o la temporalidad, las obras tienden a disolverse una vez cumplido su propósito, dejando como huella la experiencia compartida o la memoria del acontecimiento.

Un ejemplo paradigmático de este tipo de prácticas es *Todos somos cartoneros* (2009), del colectivo español Basurama, desarrollado junto a la Cooperativa de cartoneros *El Ceibo* en Buenos Aires. La propuesta partía de un gesto doble: visibilizar el trabajo de los recolectores informales de residuos —los cartoneros— y revalorizar el cartón como material constructivo, simbólico y social.

La intervención consistió en una serie de acciones urbanas efímeras realizadas en distintos puntos de la ciudad —Costanera Sur, La Boca, Plaza de Mayo o Plaza Houssay—, donde se levantaron estructuras de cartón reciclado que transformaban momentáneamente el espacio público en un lugar de encuentro, descanso o juego. No se trataba de “instalar” una escultura, sino de activar una situación, de generar una experiencia colectiva que modificara la percepción del entorno y su uso cotidiano.

En este sentido, la obra se alinea con la noción de arte contextual formulada por Paul Ardenne (2002), quien subraya que este tipo de prácticas “trastocan la relación tradicional entre arte y público, reconfigurando el destino del arte, que sobrepasa así el campo de la mera contemplación y recalifica la noción de ‘arte público’” (p. 45). *Todos somos cartoneros* no busca ser contemplado, sino vivido, habitado, manipulado, convirtiendo a los transeúntes en participantes activos.

Aquí, la funcionalidad ya no depende del objeto —como ocurría en *Kiezplatten*—, sino del proceso. El material (el cartón) se convierte en arquitectura temporal, soporte para la acción y vehículo de un mensaje político. La función no está predefinida: surge de la interacción entre los cuerpos, el entorno urbano y las dinámicas sociales que el proyecto convoca. En este sentido, la funcionalidad se expande más allá de lo físico, abarcando lo social y lo simbólico como dimensiones inseparables.

El proyecto no se limita a las acciones en la calle: incluye una publicación —una *Guía cartonera* distribuida entre los propios recolectores— y una exposición en el Centro Cultural de España. Todo el conjunto conforma una plataforma crítica y participativa, donde el arte deja de representar una realidad para articularse desde dentro de ella, activando nuevas formas de cooperación, visibilidad y apropiación del espacio común.

Así, *Todos somos cartoneros* ejemplifica una funcionalidad expandida: el arte que interviene en la ciudad no solo propone usos nuevos, sino que redefine lo que puede entenderse como uso. La obra desaparece físicamente, pero permanece como un gesto transformador, como una huella compartida que amplía los límites de la experiencia estética y de la acción colectiva en el espacio público.



Figura 6. *Todos somos cartoneros*
(*RUS Buenos Aires*), Basurama, 2009. Acción urbana y colaboración con la Cooperativa El Ceibo. Cartón reciclado. Fuente: Página oficial de Basurama.
<https://basurama.org/en/projects/rus-buenos-aires-todos-somos-cartoneros/>

Figura 7. *Escultura pública en la periferia urbana de Monterrey, Tercerunquinto, 2003–2006.*

Intervención en espacio público. Plancha de cemento de 50 m².

Fuente: *Revista Código*, "Entrevista a Tercerunquinto". Cortesía de Tercerunquinto. <https://revistacodigo.com/entrevista-tercerunquinto/>



3.2.5. Funcionalidad radical: *Escultura pública en la periferia urbana de Monterrey* (Tercerunquinto)

La funcionalidad radical constituye el grado máximo de apertura dentro de esta progresión. Si en la funcionalidad expandida el arte aún actúa como catalizador de un proceso social o simbólico, aquí la obra renuncia a toda mediación artística, dejando que el uso —cualquier uso— se convierta en su verdadero sentido. La finalidad ya no es ofrecer una funcionalidad concreta ni una apertura dirigida, sino habilitar un espacio para la acción, donde la comunidad pueda reapropiarse libremente del gesto artístico inicial.

El ejemplo más representativo de este grado de apertura es *Escultura pública en la periferia urbana de Monterrey* (2003), del colectivo mexicano Tercerunquinto. La intervención consistió en la construcción de una simple plancha de cemento de unos 50 metros cuadrados en un terreno invadido a las afueras de la ciudad. La pieza carecía de forma escultórica reconocible o de una función explícita: era, literalmente, una superficie disponible.

Desde su concepción, los artistas decidieron no asignarle ningún propósito, sino dejar que el propio contexto determinara su uso. Muy pronto, el espacio fue apropiado por los vecinos para celebrar reuniones religiosas, torneos, comidas comunitarias o actos políticos. Con el tiempo, uno de los residentes llegó a construir allí su cocina. La escultura dejó de ser tal y se convirtió en una infraestructura social, en una extensión más del barrio.

En este desplazamiento, Tercerunquinto lleva la apertura funcional a su límite: el gesto artístico se disuelve en la vida cotidiana, y la autoría se diluye frente al uso colectivo. La obra ya no representa nada ni busca producir un significado cerrado; se limita a existir como posi-



Figura 8. *Escultura pública en la periferia urbana de Monterrey (detalle), Tercerunquinto, 2003–2006.*

Vista complementaria de la misma intervención, con vecinos utilizando la superficie para actividades cotidianas.

Fuente: Revista Código, "Entrevista a Tercerunquinto". Cortesía de Tercerunquinto. <https://revistacodigo.com/entrevista-tercerunquinto/>

bilidad, como materia común a disposición de los habitantes. Su transformación por parte del contexto no es una consecuencia imprevista, sino el núcleo mismo del proyecto.

Esta radicalidad invita a replantear incluso la condición escultórica del trabajo. Si atendemos a los criterios tradicionales —forma, materialidad, autonomía estética—, *Escultura pública en la periferia urbana de Monterrey* podría parecer una anti-escultura. Sin embargo, como apunta Rosalind Krauss (1999), "dentro de la situación del posmodernismo, la práctica no se define en relación con un medio dado —escultura—, sino más bien en relación con operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio [...] puede utilizarse" (p. 72). En este sentido, Tercerunquinto desplaza la escultura hacia un campo expandido en el que el espacio, el gesto y la apropiación social sustituyen al objeto como soporte principal.

A diferencia de los casos anteriores —que conservaban algún grado de diseño, intención formal o mediación estética—, aquí se elimina toda distancia entre arte y vida. La funcionalidad radical implica ceder completamente el control, aceptar que la obra se transforme, se degrade o desaparezca en el proceso. El arte se convierte así en un acto de apertura total, un ofrecimiento al uso y a la comunidad, donde la creación ya no reside en la forma, sino en la acción compartida que la sucede.

3.3. Síntesis

El recorrido a través de los cinco grados de apertura funcional permite observar cómo el arte público contemporáneo articula nuevas formas de relación entre objeto, contexto y

ciudadanía. Más que una evolución lineal, las obras analizadas muestran un abanico de estrategias que van desde la utilidad reconocible hasta la disolución completa de la función, evidenciando que la funcionalidad es hoy un campo de experimentación estética y social en constante transformación.

La apertura funcional no se limita a la multiplicación de usos posibles, sino que implica una transformación profunda en la manera de concebir el papel del arte en la ciudad. Al desplazar el énfasis desde la representación simbólica hacia la activación sensible, las obras se convierten en catalizadores de vínculos, encuentros y modos de habitar el espacio urbano. Este cambio se inscribe en un proceso más amplio de reconfiguración de las ciudades contemporáneas, en el que, como señala Gehl (2013), "los centros de las ciudades dominados por los automóviles se han transformado en sistemas de calles peatonales, y la vida en los espacios públicos ha aumentado significativamente, desarrollándose una completa vida ciudadana, social y recreativa" (p. 58). En este contexto, las propuestas artísticas que promueven la interacción o el uso compartido contribuyen directamente a reactivar el tejido social y a devolver al espacio público su dimensión convivencial.

Asimismo, el análisis de casos como los de Llobet & Pons demuestra que la práctica de un mismo artista puede abarcar distintos niveles de funcionalidad según el contexto. No existe una dirección única ni un modelo cerrado: la apertura o el cierre funcional responden a las condiciones del lugar, a las necesidades de la comunidad y a la intención del proyecto. De este modo, la funcionalidad no se presenta como una categoría fija, sino como una herramienta flexible que permite adaptarse a cada situación, explorando diferentes grados de relación entre lo estético, lo simbólico y lo cotidiano.

En conjunto, las obras estudiadas revelan que la funcionalidad abierta —en sus múltiples formas— redefine el papel del arte en el espacio público. Más allá de ofrecer objetos útiles o bellos, estas prácticas proponen infraestructuras sensibles donde el encuentro, la acción y la apropiación colectiva se convierten en parte esencial de la experiencia estética. El arte, entendido así, no solo interviene en la ciudad: la habita, la transforma y la pone en juego, invitando a repensar lo común desde la práctica y la imaginación compartida.

4. Conclusiones

A lo largo del artículo se ha planteado una reflexión crítica en torno a la noción de funcionalidad en el arte público contemporáneo, tomando como eje la idea de funcionalidad abierta. Más que una categoría formal, esta se ha revelado como una herramienta analítica y proyectiva que permite comprender cómo determinadas obras integran el uso, la participación y la sensibilidad estética desde una lógica no prescriptiva.

El recorrido propuesto parte de la revisión de distintas transformaciones históricas del arte en el espacio urbano, que van desde la monumentalidad simbólica hasta las prácticas situadas que introducen la funcionalidad como parte de su sentido. Este desplazamiento no implica sustituir unas formas por otras, sino ampliar el repertorio de relaciones posibles

entre arte, ciudad y ciudadanía, reconociendo que lo estético y lo social no son dimensiones opuestas, sino mutuamente productivas.

La funcionalidad abierta se define, en este marco, no como una utilidad programada, sino como una potencia de activación, una capacidad de ser interpretada, usada o resignificada por quienes habitan el espacio. Su valor radica en habilitar experiencias imprevisibles, en generar condiciones para que el arte público deje de ser un objeto contemplativo y se transforme en una infraestructura afectiva y relacional.

Los casos analizados —de Llobet & Pons, Jeppe Hein, Basurama o Tercerunquinto— evidencian que la apertura funcional no es una estrategia puntual, sino una orientación común que atraviesa distintas generaciones y contextos. Cada propuesta articula su propio equilibrio entre forma, uso y comunidad, mostrando que el trabajo con la funcionalidad es, ante todo, un trabajo con el contexto.

En última instancia, la funcionalidad abierta puede entenderse también como una posición ética y política, que reivindica la capacidad del arte para activar vínculos y abrir espacios de posibilidad en la vida cotidiana. Frente a los procesos de privatización o homogeneización del espacio público, estas prácticas recuperan su dimensión crítica y transformadora: no solo muestran una ciudad distinta, sino que contribuyen a construirla.

Referencias bibliográficas

- Ardenne, P. (2002). *Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC.
- Arnaiz Gómez, A., Elorriaga, J., Laka Antxustegi, X., & Moreno, J. (1998). Escultura pública: Tensión entre lo simbólico y lo funcional. En J. Roy Dolcet (Ed.), *Presències en l'espai públic contemporani* (pp. 85–102). Universitat de Barcelona.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional* (J. Rovira, Trad.). Ediciones Metales Pesados.
- Fernández Pons, L. (2022). *Juego, comunidad y contexto: Escultura pública con un uso social lúdico* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona].
- Fernández Pons, L., & Llobet Sarria, J. (2022). Kiezplatten. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Cultura Visual*, 6, 153–170. <https://revistas.uma.es/index.php/umatica/article/view/16930>
- Gehl, J. (2006). *La humanización del espacio urbano: La vida social entre los edificios* (1.ª ed.). Editorial Reverté.
- Klinenberg, E. (2020). *Palacios del pueblo: Cómo la infraestructura social puede ayudar a combatir la desigualdad, la polarización y el colapso de la vida cívica* (M. Sánchez Vaqué, Trad.). Capitán Swing.
- Krauss, R. (1996). La escultura en el campo expandido. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 289–303). Alianza Editorial.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. MIT Press.
- Vivas Ziarrusta, I. (2005). *Entre la escultura y el mobiliario urbano: Del monumento hacia la escultura y sus derivaciones como mobiliario en el espacio público urbano. El caso de Bilbao* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco].

Conexiones entre ópera, cine, vídeo-ópera y el audiovisual en la música contemporánea

Connections between opera, cinema, video-opera and audiovisuals in contemporary music

JOAN GÓMEZ ALEMANY  0009-0003-0084-3200

Investigador independiente, España.

Resumen

En el contexto de un mundo híbrido y en continua transformación por el gran impacto de la tecnología y la revolución digital, se empezará por analizar dos formas artísticas interdisciplinarias por sí mismas como son la ópera y el cine, explicando como estas se han fusionado a lo largo de la historia. Primero la ópera de vanguardia introdujo proyecciones o técnicas cinematográficas integrando la imagen de una manera totalmente nueva. Posteriormente, con el nacimiento y consolidación del cine sonoro, la ópera directamente será filmada y convertida en cine, aunque como se explicará, lo operístico ya está presente con el mismo nacimiento del cine. Estas dos opciones podemos entenderlas como antecedentes directos de un género reciente como es el de la vídeo-ópera. Otras opciones híbridas serán cuando el libreto de una ópera está directamente basado en una película, como también creaciones operísticas que introducen la pantalla dentro del escenario como elemento protagonista. Los límites entre géneros se borrarán al analizar otras propuestas audiovisuales que se desarrollan en la actualidad fuera de toda clasificación.

PALABRAS CLAVE: Palabras clave: ópera, cine, vídeo-ópera, audiovisual, interdisciplina.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Joan Gómez Alemany
joangomez90@hotmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 30.09.2025
Accepted: 28.12.2025

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Gómez Alemany, J. (2025). Conexiones entre ópera, cine, vídeo-ópera y el audiovisual en la música contemporánea. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21272>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21272>

Connections between opera, cinema, video-opera and audiovisuals in contemporary music

JOAN GÓMEZ ALEMANY

Independent Researcher, Spain.

Abstract

In the context of a hybrid world in continuous transformation due to the great impact of technology and the digital revolution, we will begin by analysing two interdisciplinary artistic forms such as opera and cinema, explaining how these have merged throughout history. First, avant-garde opera introduced projections or cinematographic techniques integrating the image in a totally new way. Later, with the birth and consolidation of sound cinema, opera will be directly filmed and converted into cinema, although as will be explained, operatic art is already present with the birth of cinema. These two options can be understood as direct antecedents of a recent genre such as video-opera. Other hybrid options will be when the libretto of an opera is directly based on a film, as well as operatic creations that introduce the screen into the stage as the main element. The boundaries between genres will be erased when analysing other audiovisual proposals that are currently being developed outside of any classification.

KEY WORDS: opera, cinema, video-opera, audiovisual, interdisciplinary.

Summary – Sumario

1. Introducción, objetivos y metodología
2. Definición de conceptos básicos
3. ¿Cómo relacionar cine y ópera?
4. Una primera modalidad de fusionar ópera y cine
5. Filmar la ópera
6. Los pioneros ejemplos de la vídeo-ópera y otros casos convencionales
7. Diversas maneras de unir vídeo con ópera y los difíciles límites del género
8. Lo audio/visual en la música contemporánea más allá de la ópera y el cine
9. Conclusiones

1. Introducción, objetivos y metodología

En un mundo híbrido y digital donde las fronteras cada vez son más difíciles de delimitar, los medios artísticos ya no pueden presentarse como algo esencial y compartimentado. Si nos enfocamos en el terreno de la música, la idea que concebía esta como un arte puro y autónomo de los sonidos, que incluso no dependía de ningún texto, inspiración o programa (Dahlhaus, 1999), resulta anacrónica. Hay que añadir además que «todo hoy tiende a adoptar una configuración visual, consecuencia de esa pasión que nos domina por dar a ver» (Martín Prada, 2023, p. 12). En ese sentido, la imagen ha invadido muchos de los proyectos musicales, como también por influencia de un mundo en continua transformación acelerada:

En nuestros días, impregnado todo nuestro universo cultural de la expansión envolvente de la tecnología, viviendo una auténtica revolución digital, seguimos hablando de "arte". Pero también ahora resultaría impropio hacerlo remitiéndonos a "un sistema" que ya no existe, a una reunión académica de actividades y prácticas de representación autónomas y diferenciadas. El término "arte", lleno de una nueva vitalidad, remite hoy a una mezcla, una síntesis, un mestizaje. Lo mismo que el mundo en el que vivimos, cada vez intensamente más mestizo (Jiménez, 2006, p. 103).

Nuestra sociedad en red (Castells, 2006) donde los flujos de conocimiento e información viajan a la velocidad de la luz subvirtiendo las fronteras existentes, genera un régimen estético de las artes que, como comenta Jacques Rancière, «lleva a cabo una especie de "deconstrucción" de las jerarquías: la democratización de los temas, los géneros y los criterios de verosimilitud» (Rancière, 2009, p. 16). Todo esto se extiende a numerosos lugares, tal y como explica José María Sánchez-Verdú:

La interdisciplinariedad ha sido en el siglo XX una faceta muy destacada en el trabajo de numerosos artistas, incluyendo compositores. La interacción de aspectos escénicos, lumínicos, espaciales y arquitectónicos, junto al teatro post-dramático, el videoarte, el arte sonoro y muchas otras formas artísticas experimentales ha devenido una constante en numerosos festivales y espacios en los que se ha producido un giro esencial en la plasmación de estas propuestas (Sánchez-Verdú, 2017, pp. 16-17).

A partir del contexto previamente mencionado en la introducción, podemos explicar que el propósito principal de este artículo es tratar las relaciones que se establecen entre la ópera, el cine y el audiovisual en su conjunto. Se buscará, por un lado, definir qué es una ópera y cómo esta permite analizar las manifestaciones híbridas audiovisuales que reinventan y

reivindican ese género. Por otro lado, establecer criterios para la descripción, clasificación y análisis de obras que combinan música, canto, vídeo o audiovisuales. Se ha tenido siempre en cuenta lo que apunta Simon Shaw-Miller:

La música es tanto visual como sonora. Su interpretación está repleta de modos y códigos de presentación (quienes estén familiarizados con los videos musicales no tendrán ningún problema con esto, donde la presentación visual, la imagen y el estilo son al menos tan importantes como el sonido de la música) (Shaw-Miller, 2015, p. 34).

Se adoptará una metodología basada en el análisis comparativo de un corpus seleccionado de diversas propuestas artísticas. Han sido diferentes criterios los que se han seguido al analizar las obras y clasificarlas, según el espacio escénico y diegético (tipo de escenario, integración o separación de músicos y cantantes, presencia de proyecciones o pantallas), la relación entre música y vídeo (de complementariedad, contraste, subordinación o diálogo simbiótico), la dominancia del medio audiovisual (recurso auxiliar, componente estructural o medio principal) y la colaboración artística (tipología y número de artistas implicados o grado de interdisciplinariedad). También se ha seguido la metodología explicada por Cintia Cristiá cuando señala la relación entre la música y lo visual: «¿Qué tipo de operación se realiza para pasar de un material a otro? El pasaje de un medio al otro, de un arte al otro, parecería realizarse en cinco niveles: emocional, material, morfológico, textural y conceptual» (Cristiá, 2012, p. 5).

El análisis considerará elementos narrativos, musicales, escénicos y audiovisuales, buscando identificar patrones comunes y diferencias significativas que permitan establecer categorías operativas. El enfoque combinará la descripción formal de las obras con un examen crítico de sus modos de integración entre imagen, música y canto, evaluando además la posición de los músicos y cantantes respecto al espacio escénico y diegético. Como apunta Belén Pérez Castillo y Ruth Piquer Sanclemente:

De entrada, cualquier acercamiento a una obra artística híbrida debe contemplar esta como un sistema complejo susceptible de ser analizado desde un enfoque holístico, encaminado a hacer emerger su sentido más allá de su explicación como la suma de sinergias o interacciones que se establecen entre esos componentes, de las propiedades emergentes que no podrían aflorar desde el mero análisis de los elementos individuales (Pérez Castillo y Piquer Sanclemente, 2023, p. 5).

2. Definición de conceptos básicos

Para poder analizar las obras que abordaremos, es indispensable partir de una definición clara y operativa de lo que entendemos por ópera. En este texto, definiremos la ópera

como un género de teatro musical caracterizado por una estructura escénica en la que el texto dramático se interpreta cantando. La ópera combina monólogos, diálogos y otras formas de interacción escénica dentro de un espacio que suele incluir escenografía y elementos visuales. A partir de esta definición, podemos identificar elementos clave y compararla con las propuestas de la ópera filmada, la vídeo-ópera o las propuestas audiovisuales.

En referencia al cine, podemos definirlo como una manifestación artística, técnica e industrial que consiste en la creación y proyección de imágenes en movimiento, acompañadas o no de sonido. Desde sus orígenes a finales del siglo XIX, el cine ha evolucionado como medio de expresión complejo, caracterizado por la integración de múltiples lenguajes artísticos (VV. AA., 2016) y en diferentes formatos (Camporesi, 2014). Desde una perspectiva interdisciplinar, el cine y la música han mantenido una relación estrecha desde los inicios del medio, especialmente en sus propuestas más experimentales (Rogers y Barham, 2017). Ya en la era del cine mudo, la música cumplía funciones fundamentales, como otorgar ritmo, matizar emociones, guiar la interpretación del espectador y suplir la falta de palabra hablada. Pero esta relación se consolidará más adelante «tras el éxito, en 1926, del procedimiento *vitaphone* con amplificación eléctrica del sonido y discos sincronizados eléctricamente con el proyector, el triunfo, un año después, de *El Cantor de jazz* de Alan Crosland significó la imposición del cine sonoro» (Mouëllic, 2011, p. 15). Con la llegada de este, la relación entre imagen y sonido se hizo aún más estructural, permitiendo que la música no solo acompañara, sino que también formara parte de la construcción narrativa y semiótica del filme.

Podemos afirmar que el cine ha actuado como catalizador de transformación para la ópera contemporánea, al introducir nuevas gramáticas visuales, estrategias de montaje y modos de representación que desplazan el eje de la experiencia escénica hacia una lógica más fragmentaria y audiovisual. Ya que «tanto el sonido como la imagen pueden “fundirse” o encadenarse», y los cortes en el montaje sonoro, como sucede con el de la imagen, pueden ser “visibles” o invisibles» (Stam, 2019, p. 251). Este diálogo entre lo audio-visual ha propiciado la aparición de obras que ya no responden exclusivamente a los parámetros de uno u otro medio, sino que se sitúan en un espacio amplio, donde ambos se integran de forma indisoluble. Por eso se podría hablar de una ópera en su “campo expandido”, siguiendo el concepto creado por Rosalind Krauss, quien rechaza la «pureza e independencia de los diversos medios (y así la necesaria especialización del practicante dentro de un medio dado)» (Krauss, 2002, p. 72). Esto provoca una realidad interdisciplinar y en continua transformación, porque «las obras que se sitúan en los límites son útiles en cuando que nos desvelan la naturaleza cambiante del arte» (Maderuelo, 1990, p. 22). Es en ese sentido, cuando podemos hablar de vídeo-ópera, una manifestación artística que fusiona los elementos tradicionales de la ópera con el lenguaje audiovisual contemporáneo. Esta forma híbrida integra la música, el canto y la actuación con la proyección de imágenes en movimiento, creando una experiencia sensorial inmersiva que trasciende las convenciones del teatro musical clásico. La vídeo-ópera permite una reinterpretación de las narrativas operísticas, incorporando nuevas dimensiones visuales y tecnológicas que amplían las posibilidades expresivas del género. Esta práctica refleja

el dinamismo de la creación artística actual, donde las fronteras entre disciplinas se difuminan y surgen nuevas formas de comunicación y representación. En ese sentido, un videoartista como Nam June Paik, puede reivindicar y reinventar la ópera de la siguiente manera:

La ópera representa lo que yo busco en el arte electrónico [...] En una ópera hay de todo: varios elementos, la música, el movimiento, el espacio. Por eso si un evento de arte electrónico resulta exitoso pienso que se debe considerar como una ópera electrónica. Así también las videoinstalaciones pueden volverse ópera, unas óperas en vídeo (June Paik, 1992).

3. ¿Cómo relacionar cine y ópera?

Oficialmente la historia de la ópera se consagra con el estreno de *La favola d'Orfeo* de Claudio Monteverdi en 1607 (Leibowitz, 1990, p. 28), siendo desde ese momento el arte interdisciplinar por excelencia hasta la aparición del cine, que enseguida muchos críticos y cineastas vieron como digno sucesor (Aumont, 2008). En ese sentido, el compositor Luis de Pablo explicaba: «Entre Verdi y King Vidor no hay tanta diferencia. (...) La ópera cumplió en su momento la misma función que las superproducciones de Hollywood» (VV.AA., 1997, p. 15). Y a esta afirmación, hay que añadir la de Eugenio Trías que con un carácter algo wagneriano, comenta: «El cine es hijo de la ópera: realiza el ideal de obra de arte a que la ópera aspiraba» (Trías, 2006, p. 93).

De manera esquemática, se afirmará que todo aquel fenómeno artístico que implique una ópera relacionada con lo audiovisual o el cine en general, se puede clasificar mediante tres estrategias. Estas en cierta manera se suceden de manera cronológica y son:

- 1) Incluir en una ópera proyecciones de cine o algunos recursos asociados a lo cinematográfico.
- 2) Filmar una ópera y, por tanto, convertir el escenario real del teatro-operístico en una película cinematográfica con las estrategias habituales que se utilizan en el cine, como el plano-contraplano, montaje dinámico, primerísimos planos frente a planos generales, etc.
- 3) El cine o el vídeo ya no son un complemento visual o maneras de filmar una ópera, sino que se convierten en un elemento central o protagonista. En otras palabras, forma parte esencial de la dramaturgia, al mismo nivel que la música, el canto en vivo o la escenografía. Esto puede materializarse mediante diversas estrategias, por ejemplo, el vídeo como si fuese un personaje o narrador; como escenografía activa en lugar de decorados físicos; el vídeo como ópera híbrida, es decir, una ópera que ya no se concibe únicamente para el escenario, sino que se presenta directamente como un proyecto audiovisual o una mezcla de vídeo y *performance* en vivo, desdibujando los límites tradicionales del género.

Estas tres estrategias pueden fusionarse entre sí o incluso sucederse en una misma obra. Las dos primeras podríamos concebirlas como antecedentes de las prácticas más actuales que pueden englobarse en la tercera categoría. Si bien es posible añadir algunos matices, lo esencial es repensar el conjunto en su totalidad, evitando separar los elementos como partes independientes.

4. Una primera modalidad de fusionar ópera y cine

En la ópera de vanguardia surge una manera estructural y con gran potencia expresiva de integrar el cine. Así lo hizo Alban Berg en su ópera *Lulu* basada en dos obras de Frank Wedekind. Una de ellas, *Die Büchse der Pandora* (1904), no parece casual que fuese adaptada en 1929 por el cineasta Georg Wilhelm Pabst, incidiendo en la fusión de los géneros artísticos para eliminar sus diferencias. En ese sentido, hemos de tener en cuenta que «fueron las tecnologías emergentes, como el cine y sus precursores, las que desafiaron esta separación estética» (Niebisch, 2020, p. 151), para potenciar lo interdisciplinar.

Es de gran originalidad la propuesta de Berg, quien vinculó las dos obras de Wedekind que forman el libreto, «por medio de un puente situado en el interior del segundo acto de la ópera: una película muda que transcurre entre el arresto y la liberación de Lulú y que sirve de conexión entre las escenas primeras y segunda del Acto II» (Menéndez Torrellas, 2013, p. 459). De esta manera el compositor une cine y ópera de una manera primigenia nunca antes vista. Además, Berg no solo incorpora una película dentro de la ópera a la que acompaña con una música de clara inspiración cinematográfica, sino que también recurre al uso del palíndromo musical que, sin embargo, adquiere aquí una dimensión novedosa al vincularse con una técnica propia del cine de vanguardia. Antes de la aparición del cine, ningún arte había logrado proyectar una imagen en tiempo real y de forma inversa, como lo permite precisamente el palíndromo.

Otro importante ejemplo que existe en la historia de la ópera en relación al cine, es *Die Soldaten* (1965) de Bernd Alois Zimmermann, una ópera, a su vez, influenciada por otra de Berg, *Wozzeck*. La ópera de Zimmermann funciona en algunas de sus partes como un gran montaje donde se superponen diversas historias simultáneas en múltiples escenarios a la vez. Es importante tener en cuenta que la idea de montaje, aunque comúnmente asociada al cine, también ha despertado el interés de filósofos, historiadores y, por supuesto, de artistas en general (Sánchez-Biosca, 1991, p. 11). Zimmermann, en su ópera, utiliza varios materiales musicales en un estilo muy cinematográfico o de *collage*, incluyendo proyecciones de cine:

Ciertamente era un reto, pero permitía a los grandes teatros realizar montajes espectaculares y desplegar todo su torrente sonoro, basado en una enorme orquesta, coros, numerosos personajes, solistas (dieciséis cantados y diez hablados) así como electrónica y proyecciones (Marco, 2023, pp. 247-248).

5. Filmar la ópera

Si anteriormente se ha visto una forma de inscribir el cine dentro de la ópera, ahora se tratará el proceso inverso, la ópera dentro del cine. Aunque en su origen el cine fuera mudo, es obvio que ello no significó que la música no existiese desde su mismo inicio:

Ya en sus primeros films [de los Lumière] podemos encontrar algunas conexiones musicales, escenas donde tocan instrumentistas a modo de conciertos fotografiados. Inicialmente, la música era interpretada en el exterior de las salas para atraer al público. Luego –y en el interior de las mismas– un pianista, un grupo de cámara o una gran orquesta (si se trataba de una sala prestigiosa) acompañaba a la proyección de la película (Arcos, 2006, p. 30).

Como se ha mencionado, la música siempre estuvo presente desde los inicios del cine, incluso en la era del llamado "cine mudo". Sin embargo, para lograr una sincronización precisa que permitiera trabajar de forma paralela el sonido y la música con la imagen, fue necesario esperar a la aparición del cine sonoro y el desarrollo tecnológico adecuado. Una vez acontecido este cambio, el escenario fijo e inmutable de la ópera convencional se transformó en un espacio portátil, capaz de desplazarse y manifestarse a través de cualquier pantalla.

La ópera fue desde el mismo inicio uno de los grandes atractivos del cine, entre otros motivos por su carácter de espectáculo y por su estilo artificioso. Georges Méliès, un pionero cineasta tan interesado en el cine fantástico (incluso siendo el fundador de este género), adaptó los argumentos de algunas óperas a sus películas:

Establecidas ya la gramática y la sintaxis primigenias del cine, Georges Méliès realizó sendas adaptaciones del mito de Fausto con dos películas: una sobre *La damnation de Faust* de Hector Berlioz (*Faust*, 1903) y otra que hacía lo propio con el Fausto de Gounod (*La damnation du docteur Faust*, 1904), y en las que el propio director asumió la parte de Mefistófeles. También en 1904 Méliès adaptó *Il barbiere di Siviglia* rossiniano y de algún modo estableció sin proponérselo una interesante relación entre la ópera y el cine (Radigales y Villanueva, 2019, p. 33).

Esta simbiosis tiene uno de los ejemplos más interesantes en el período del cine mudo con *Der Rosenkavalier* (1925), película dirigida por Robert Wiene y basada en la ópera homónima de Richard Strauss, con libreto de Hugo von Hofmannsthal. El mismo compositor adaptó su música operística a la versión cinematográfica, pero solo utilizó la parte instrumental, no la vocal, ya que su sincronización con alguien cantando en la pantalla hubiese sido imposible o muy complicada. Esta situación fue superada con la aparición de *The Jazz Singer* (El

cantor de Jazz) realizada en 1927, fecha en la que se consolida el cine sonoro, y no casualmente con una película que recurre al canto y, obviamente, también al diálogo hablado. Por eso en 1931 se estrena la película ya sonora *Die Dreigroschenoper*, basada en la ópera homónima con música de Kurt Weill y libreto de Bertolt Brecht. Una adaptación operística al cine más elaborada que la anterior es *Tosca* (1941) de Carl Koch y Jean Renoir, pero en la película no se adapta toda la ópera de Giacomo Puccini, sino más bien algunas partes (especialmente las arias más conocidas) para combinarlas con un cine narrativo y hablado. Esto también ocurre en el *singspiel* como *Fidelio* de Beethoven, llevado al cine en 1954 por parte de Walter Felsenstein y Hanns Eisler.

Las adaptaciones íntegras de una ópera al medio cinematográfico tendrán que esperar hasta que la tecnología mejore y su producción sea más accesible y económica. Uno de los ejemplos más interesantes es *Moses und Aron* (1975), dirigida por los cineastas Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, y basada en la ópera homónima de Arnold Schönberg. El minucioso trabajo de investigación histórica que realizaron para esta película (Straub y Huillet, 2011, p. 213-236), junto con su previa y radical utilización de la música de Schönberg en *Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (1972), evidencian en *Moses und Aron* una aproximación singular, alejada de los cánones convencionales de la industria cinematográfica. Este film propone una solución que, como escriben David Cortés y Breixo Viejo, se acerca «a las tesis de Adorno y Eisler, al establecer un potente y heterogéneo contrapunto visual y textual a la música» (VV.AA., 2010, p. 61). Una idea que se relaciona estrechamente con la unión del cine y la ópera desde un punto de vista diferente y creativo. Straub y Huillet también dirigieron otro destacado ejemplo, como es *Von heute auf morgen* (1997), película también basada en una ópera de Schönberg.

El trabajo de los cineastas anteriores adaptando óperas se relaciona con propuestas vanguardistas tanto en su aspecto musical, como cinematográfico, porque se proponen inventar lenguajes y maneras de aproximarse a las artes desde postulados no convencionales. Muchas veces buscan unir las artes entre sí, porque «el espíritu de la vanguardia en sus múltiples manifestaciones concretas fue esencialmente *transgenérico*» (González Flores, 2005, p. 201). En ese sentido, se puede citar el libro de Adorno y Eisler, sobre *El cine y la música*, donde también encontramos reflexiones que hablan desde ese punto de vista. En algunas momentos tratan la simbiosis entre cine y ópera, por ejemplo, al analizar el uso encorsetado del *leitmotiv* wagneriano por parte de la industria cinematográfica: «Mientras que su fuerza evocadora proporciona al espectador sólidas directivas, facilita al mismo tiempo la labor del compositor en medio de la apresurada producción: se limita a citar en donde, en otro caso, debería inventar» (Adorno y Eisler, 2014, p. 15). En el sentido de la invención se puede señalar la ópera-film basada en Wagner, *Parsifal* (1982) de Hans-Jürgen Syberberg. El cineasta rompe con las puestas en escena habituales, para realizar una propuesta original y modernizadora. Como escribe José María Latorre:

Desmonta un ideal artístico decimonónico, el encarnado por partida doble por el compositor Richard Wagner y por el rey Luis II de Baviera, quien vivió para hacer posible el sueño wagneriano (convertido hoy en un recorrido turístico bajo el signo del culto *kitsch*) y lo resucita (lo reencarna) a través del cine (VV. AA., 2007, p. 111)

Se podrían destacar otras adaptaciones como las realizadas por Michael Powell y Emeric Pressburger de la ópera *Los cuentos de Hoffman* (1951) de Offenbach, la adaptación por parte de Joseph Losey de la mozartiana *Don Giovanni* (1979) o la adaptación también del mismo compositor por parte de Ingmar Bergman en *La flauta mágica* (1975). En estas se elabora un profundo trabajo tanto en la escena, como en el montaje cinematográfico, y son capaces de unir lo audio-visual de múltiples maneras.

Se ha de tener en cuenta que los ejemplos anteriores son más bien la excepción, la norma suelen ser productos que combinan cine y ópera de una manera muy ordinaria que rechazan una aproximación arriesgada e inventiva por moverse en los parámetros del mercado de masas. Por eso Michel Chion opina esto sobre el género de la ópera filmada:

Si nos ceñimos a un criterio estrictamente numérico, este experimento habría dado muy pocos "grandes filmes" como para ser concluyente, en especial a partir de obras clásicas. Sin embargo, este razonamiento parece ignorar que el arte no solo avanza mediante sus logros (que hay que considerar como elemento de balance), sino también mediante experiencias e insatisfacciones. No hay nada "bastardo" que no sea útil. Podemos ser a la vez críticos con estas obras consideradas aisladamente (a pesar se admirar ciertos logros de Bergman, Straub-Huillet y Syberberg), y positivos respecto al conjunto del fenómeno (Chion, 1997, p. 176).

En contraposición a los ejemplos logrados que se han señalado, se enumerarán algunos ejemplos muy dependientes de un modelo cinematográfico convencional, o directamente del lenguaje televisivo funcionalista, por ejemplo, dos obras basadas en la ópera de Bizet como *Carmen Jones* (1954) de Otto Preminger o *Carmen* (1984) de Francesco Rosi. Incluso hay directores especializados en este tipo de género, pero que se acercan a él a la manera de un producto audiovisual, o en todo caso con una visión de "autor" muy publicitaria. Sería el caso de las grabaciones de óperas por Jean-Pierre Ponnelle, quien filmó *Il barbiere di Siviglia* (1972) y *La Cenerentola* (1981) de Rossini, *Madame Butterfly* (1975) de Puccini, *Le nozze di Figaro* (1976), *La Clemenza di Tito* (1980) y *Così fan tutte* (1988) de Mozart, o *Rigoletto* (1982) de Verdi. Estas propuestas no pretenden establecer una relación especial o no convencional entre cine y ópera con el objetivo de explorar sus características interdisciplinares.

6. Los pioneros ejemplos de la vídeo-ópera y otros casos convencionales

Las dos formas anteriormente señaladas de unir ópera y cine pueden ayudarnos a comprender los géneros más actuales e híbridos, que podrían catalogarse como vídeo-ópera u otras maneras de relacionar la música con lo audiovisual. Como todo el arte interdisciplinar y reciente, el género de la vídeo-ópera no resulta nada fácil de describir, ya que los géneros se desbordan para crear una realidad interconectada que fluye por diversos medios como en internet (Schubert, 2021). También los artistas interesados en estas propuestas tienen perfiles que difuminan la oposición entre compositor y artista visual, porque en una realidad híbrida y digital, ya no es tan sencilla de trazar. Esto es lo que nos quiere decir Marko Ciciliani, en un texto que lleva el revelador título de *La música en el campo expandido - Acerca de los enfoques recientes de la composición interdisciplinaria*:

En 2016, entrevisté a varios colegas que trabajaban en el campo expandido y les pregunté qué habilidades adicionales tenían que aprender para poder hacer realidad su arte. A continuación, se incluye una lista incompleta de los puntos que se mencionaron: el uso de software de edición de video, herramientas de VJ, cámaras de cine y de fotos, puesta en escena, iluminación, lenguajes de programación, protocolos de comunicación, trabajo con microprocesadores, computación física, soldadura, sastrería, maquetación de libros y más (Ciciliani, 2016, p. 27).

De todas maneras y para concretar, podríamos definir la vídeo-ópera como un proyecto musical o interdisciplinar que utiliza la tecnología para proyectar imágenes en un contexto operístico. El uso del vídeo muy conectado con la música sería estructural y podría funcionar como "antiguamente" lo hacían un libreto operístico o un cantante o personaje.

Una de las formas más evidentes de catalogar una obra dentro de un género específico, es que el mismo creador la conciba desde esta perspectiva. El compositor Alberto Carretero así lo hace en las notas del disco que reúne su trabajo: «La vídeo-ópera *Renacer* dramatiza el meta-tema de la propia "creación", es decir, la raíz (radicalidad) del acto creativo y todos sus significados» (Carretero, 2024, p. 5). No obstante, pueden existir numerosos puntos de vista y otros autores clasificar la misma pieza de manera diferente, más aún, en una obra como la anterior que reflexiona sobre la misma creación y en un autor muy interesado en la práctica interdisciplinar (Carretero, 2014). Así lo hace Tomás Marco cuando comenta: «Su primera aproximación a la ópera la hizo con *Renacer* (2022), una pieza que él denomina vídeo-ópera, aunque es perfectamente teatral, y que incorpora poemas de Francisco Deco e imágenes de

Juan Lacomba» (Marco, 2023, p. 407). En estas palabras rápidamente observamos el debate y la dificultad de clasificar este tipo de piezas híbridas. Lo interesante es si el creador quiere inscribir su pieza dentro de un marco u otro, para poder leerla y juzgarla desde ese punto de vista y según el repertorio existente.

Uno de los primeros ejemplos más conocidos de vídeo-ópera es *The Cave* (1993), con música del compositor Steve Reich e imagen de la videoartista Beryl Korot. *The Cave* está formada por un grupo reducido de músicos y cantantes rodeados de varias pantallas donde se visualizan, tanto imágenes estáticas y en movimiento, como textos. En el 2002 Reich creó otra obra del mismo estilo y con la misma videoartista, titulada *Three Tales*. Sobre estas vídeo-óperas el compositor Jorge Fernández Guerra comentaba:

Las propuestas últimas de Steve Reich son más representativas de un mensaje personal del autor y de una mezcla de disciplinas artísticas que de la ópera como referencia inexcusable. Añaden menos al debate operístico, pero son unas producciones de muy alto valor artístico interdisciplinario (Fernández Guerra, 2009, p. 90).

Poco después del estreno anterior, otro de los ejemplos paradigmáticos de la vídeo-ópera es *An Index of Metals* (2003), con música de Fausto Romitelli y vídeo de Paulo Pachini. A diferencia de las obras anteriores, ya no hay un escenario tan teatralizado, ya que en esta obra el vídeo es realmente el protagonista, focalizando toda la atención del espectador. Esto nos revela dos maneras diferentes de aproximarse al género: uno en donde prima más la escena y, por tanto, la tradición operística; otro donde prevalece la imagen y, en ese sentido, con un paradigma más cinematográfico.

Las vídeo-óperas pueden basarse también en temas relacionados con el cine, lo que hace aún más híbrida su clasificación. Es el caso de *La Belle et la Bête* (1994) de Philip Glass, que utiliza como guión y acción de su obra el film con mismo título de Jean Cocteau. Glass toma la película original pero le quita la banda sonora (incluyendo diálogos y música), para transformarla en una "cine-ópera". Este trabajo es un interesante ejercicio interdisciplinar (en bucle) porque la ópera tiene como "libreto" la misma película de un famoso guionista-libretista como Cocteau, que además era también director de cine. Aunque no explícitamente referida a una película, *Der Golem* (2016), es una ópera con música de Bernhard Lang y un vídeo-libreto de Peter Missotten. Este crea una imagen original pero pueden verse influencias de la famosa película *Der Golem* (1920) de Paul Wegener y Carl Boese.

En los ejemplos anteriores el vídeo es parte estructural y condiciona el resto de elementos, pero esto no ocurre siempre, ya que a veces la manera de fusionar la imagen con lo sonoro puede ser por medio del libreto u otra estrategia más convencional. Sería el caso de la ópera *Lost Highway* (2002/2003) de la compositora Olga Neuwirth, una obra inspirada en la película con el mismo título de David Lynch, pero que no la utiliza como elemento de proyec-

ción, sino como argumento. La ópera recurre a una visión más convencional, aunque es un ejemplo interesante para ver cómo los límites entre las artes pueden desdibujarse:

La ópera de inspiración fílmica de Olga Neurwith es un ejemplo de que el cruce de fronteras entre las artes es otro floreciente ámbito de creatividad. Las obras que contienen sonido, imagen, texto y movimiento se hacen llamar de distintas formas, como "sound art" (arte sonoro), "new media" (nuevos medios), "intermedia" y "dynamic media" (medios dinámicos). Creadas por artistas que no necesariamente se consideran compositores, presentadas principalmente fuera de las salas de conciertos tradicionales y dirigidas a públicos que incluso puede que no piensen que están escuchando música, esas obras utilizan, a pesar de todo, el sonido como parte inseparable de la experiencia artística. La idea de que la música es una subcategoría de los ámbitos más amplios del sonido, el tacto y el espacio sitúa la composición en los nuevos dominios de los estudios sobre el sonido, la cultura auditiva, la acústica arquitectónica y las geografías auditivas (Auner, 2017, p. 357).

Otro ejemplo parecido al anterior, pero más conservador, es *The Exterminating Angel* (2016) de Thomas Adès, basada en el argumento del film *El ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel y que en su puesta en escena renuncia a las proyecciones o a utilizar el vídeo de manera estructural. Otro ejemplo convencional aunque utilizando el vídeo y las proyecciones con una estética muy similar a las series de televisión, es la ópera *Upload* (2020/21) de Michel van der Aa. No es de extrañar que esta no solo exista en su versión en directo, sino también como película, reforzando aún más el significado de vídeo-ópera o cine-ópera, una condición que nuestra realidad digital posibilita fácilmente.

7. Diversas maneras de unir vídeo con ópera y los difíciles límites del género

Podemos pensar otros ejemplos que también utilizan el vídeo, desde un prisma más teatral o escenográfico. George Aperghis es un compositor que destaca en el campo de la música escénica o el teatro musical, algo alejado del género operístico al uso y en algunas de sus obras el vídeo es parte importante de la escena, como en *Machinations* (2000) o *Avis de tempête* (2004). Le ocurre lo mismo a otra reconocida compositora como la israelí afincada en Estados Unidos, Chaya Czernowin, quien utiliza el vídeo de manera original en sus obras escénicas *Pnima...ins Innere* (2000) y *Heart Chamber* (2019). En la primera, con vídeo realizado por Alexander Buresch y Kai Ehlers se filman las calles actuales de Israel que son proyectadas en el escenario real junto a otras imágenes, narrando el trauma post-Holocausto y su transmisión entre generaciones, como la de un abuelo superviviente de la Shoah y un niño desconocedora de esta. En la segunda, se utiliza el vídeo como reflejo de los paisajes inter-

nos de los personajes. La puesta en escena, dirigida por Claus Guth, incorpora proyecciones de vídeo que transforman el escenario en cuerpos humanos, proyecciones texturales-matéricas, o incluso en espacios oníricos.

Entre la generación más joven el vídeo ha sido utilizado de manera destacada, por ejemplo, en un proyecto de ópera colectiva para el Gran Teatre del Liceu, *Go, Æneas, Go!* (2014) de SpinOff Collective, con música de Raquel García-Tomás (también creadora del vídeo), Octavi Rumbau y Xavier Bonfill. Hèctor Parra es otro compositor catalán muy interesado en la creación interdisciplinar, por su constante interés en las artes plásticas que también practica. En su ópera *Hypermusic Prologue* (2009) utiliza el vídeo creado por Matthew Ritchie de manera escenográfica y como parte estructural de la obra. En otra ópera suya, *JUSTICE* (2023-2024), el vídeo también juega un rol importante al mostrar allí a los mismos cantantes en la pantalla, creando una relación simbiótica. Este fue concebido por Milo Rau (responsable también de la puesta en escena) y Moritz von Dungern (el cámara). *JUSTICE* está basada en hechos reales utilizando el vídeo desde este mismo enfoque, ya que fue grabado en el lugar del acontecimiento en donde se sucede la ópera, aproximándose y entrevistando a las personas de allí. En ese sentido, la ópera crea una interesante relación entre música y cine documental, con una pantalla en el escenario que recuerda mucho su disposición habitual en el cine.

Otros ejemplos en el ámbito del estado español vinculados a formatos de vídeo-ópera u otras opciones que desdibujan los géneros, son *La Isla. Video chamber opera for audience from 11 years old* (2017-2019) de Nuria Núñez Hierro, como también la ópera multimedia *OTEIZA* (2019) de Juan José Eslava, que de manera muy interdisciplinar se mezcla con las obras del reconocido escultor vasco. El compositor Alberto Arroyo, muy interesado por la idea del meta-instrumento que desdibuja las partes para crear un todo orgánico (Arroyo, 2024), en su obra *ONIROs. Ein Musiktheater der Träume* (un teatro musical de los sueños) (2021), utiliza el vídeo a veces grabando en *live*, para fusionar escenario y realidad virtual. De esta manera la imagen reflexiona sobre los difíciles y estrechos límites entre realidad y sueño. En ese sentido, Joan Gómez Alemany en su vídeo-ópera *Glücklich, die wissen, dass hinter allen Sprachen das Unsägliche steht* (2022), difumina las diferencias entre escenario y proyección, al basar los personajes-cantantes y su escenografía directamente del vídeo, que funciona como el libreto operístico (Gómez Alemany, 2025, p. 530).

El compositor Iñaki Estrada presenta una obra difícil de clasificar como es *Heart of Darkness* (El Corazón de las Tinieblas) (2019), y que tiene como subtítulo: radiodrama escénico para músicos, electrónica en tiempo real y audiovisuales. Inspirado en la célebre novela homónima de Joseph Conrad, no existen cantantes como normalmente ocurre en la ópera, pero sí que existe una clara dramaturgia y una voz radiofónica (Álvarez-Fernández, 2021) que se emite por altavoces en estrecha conexión con la imagen proyectada (Schürmer, 2022). Como esta no aparece en todo momento y la voz recitada "flota" sobre el espacio, de ahí la idea radiofónica que expande su significado habitual. Clasificar esta obra de vídeo-ópera nos fuerza a pensar los límites y extensiones del género, algo que también ocurre en algunas

obras de Oscar Escudero, como la realizada junto a Belenish Moreno-Gil, *Subnormal Europe* (2020), con diversos de elementos visuales, escenográficos e interactivos.

La llamada "ópera deconstructiva" ha sido una manera de romper con la ópera convencional para abrirla a otros formatos, ya que la "ópera deconstructiva" reflexiona sobre su misma condición genérica. Es el caso de, por ejemplo, John Cage con *Europerras* (1987, 1990 y 1991) o de Mauricio Kagel con *Staatstheater* (1971) o *Aus Deutschland. Eine Lieder-Oper* (1981), aunque esta última también se refiere al *Lied* (canción). Los ejemplos anteriores originalmente no están pensados para tener vídeo, pero pueden servirnos para contextualizar otras creaciones actuales que podríamos clasificar como "vídeo-óperas deconstructivas". Son algunas piezas de Simon Steen-Andersen, quien en los últimos años ha creado varias proyectos operísticos o interdisciplinares que incluyen vídeo y aspectos performativos, cuestionando el medio convencional de la ópera desde su misma condición operística. Dentro de esta categoría entrarían sus obras *The Loop of the Nibelung* (2020), *THE RETURN* (basada en *Il Ritorno di Ulisse in Patria* de Monteverdi) (2022) o *Don Giovanni's Inferno* (2023). Del mismo compositor, *Queen of the Night* (2013), perteneciente a una parte de la obra *Inszenierte Nacht*, tiene un formato no tan escenográfico pero también se basa en una ópera de Mozart.

Siguiendo en esta línea más experimental muy influida por la cultura digital y que bordea los límites del género operístico, podemos mencionar las diversas *home opera#* creadas por Michael Maierhof, por ejemplo, *Sodom und Gomorrha* (2019) *home opera #2*. Este compositor utiliza el vídeo incluso en su sentido casero, de ahí el título y por eso están pensadas para un formato muy reducido. En esta línea, hibridando la ópera, lo (post)digital (Andrews, 2002) e incluso la *performance*, Johannes Kreidler que es clasificado como "neo-conceptualista" (Lehmann, 2016), en sus diversas obras escénicas realiza proyectos difíciles de clasificar como en *Selbstausslöser* (2019) o *THE SIGNING* (2014) (*shadow opera for voice, violin, shadow puppets and film*) con vídeo del mismo Johannes Kreidler y Dejana Sekulic.

Algunas de las obras anteriores se salen del uso más estándar de la palabra vídeo-ópera, tal y como se entiende habitualmente y se refleja en sus pioneros ejemplos, poniendo en primer plano la dificultad de clasificar ciertas piezas. En ese sentido, citemos a Harry Lehman cuando explica que:

La desintegración del concepto histórico de música no conduce necesariamente a una práctica artística transmedial sin ningún tipo de límite, sino más bien a un concepto de música reflexivo sobre sí mismo, que lleva escrita su propia historia de transgresión y diferenciación. Si tomamos en serio la «exigencia hacia la reflexión sobre la verdadera substancia del concepto europeo de arte y música» lanzada por Lachenmann, entonces tendríamos que decir que tal substancia radica en una permanente autorreflexión de la historia de la música sobre sí misma, y no en la mera elaboración de una sutil y singular estética (Lehmann, 2018).

8. Lo audio/visual en la música contemporánea más allá de la ópera y el cine

Desde la perspectiva planteada por Lehman en la cita anterior, es posible comprender una amplia gama de producciones musicales contemporáneas que integran el vídeo, aunque no se inscriban estrictamente dentro del ámbito de la vídeo-ópera. Esto se debe a que tales obras no incorporan algunos de los elementos que convencionalmente definen dicho género, como una estructura dramática al estilo operístico, la presencia de cantantes, un libreto o una escenografía específica. La inclusión de la imagen en movimiento contribuye a descontextualizar la "esencia de lo sonoro", posibilitando así un diálogo interdisciplinar con lo visual que invita a una reflexión crítica sobre la música y el lenguaje artístico. Sobre esto podemos encontrar claros antecedentes en la llamada *visualmusic* (Chiner Santapau, 2017) de cineastas como Jordan Belson, Mary Ellen Bute, Oskar Fischinger, Norman McLaren, Hans Richter, Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Thomas Wilfred, John y James Whitney, etc. Stefano Scarani y María Julia Chiner Santapau en un texto titulado *Synchresis 50. Para acercarse a una ontología de la Videomúsica*, nos hablan de los primeros experimentos que relacionan música con imagen, en un todo audio/visual, ya que los artistas «desarrollan imágenes animadas abstractas como visualización de la música, llegando hasta una especie de estructuralismo compositivo donde los parámetros musicales se transmiten de forma directa a parámetros visuales como la forma y el color» (Scarani y Chiner Santapau, 2023, p. 126). Estas propuestas que combinan música, artes visuales y cine, poseen características que constituyen antecedentes relevantes de algunas de las iniciativas abordadas en este apartado. «Una arqueología de la primera generación de experiencias de vídeo mostraría que, así como la música instrumental fue el modelo operativo del cine abstracto, y sigue siéndolo en muchas experiencias actuales, el sonido electrónico fue el modelo operativo del vídeo» (Lista, 2004, p. 60).

Con esta idea de unir música con vídeo más allá de lo operístico, podemos señalar varias estrategias como la idea de "virtualizar" al intérprete por medio de una pantalla o crear una obra personalizada con su técnica y estilo. Uno de los compositores que más ha trabajado estas opciones es Simon Steen-Andersen, por ejemplo, en su *Piano Concerto* (2014). El título de esta obra explicita su origen y la tradición del género, que resultaría actualizado al introducir el audiovisual en la sala de conciertos. De esta manera se genera una gran interacción y sinergia entre pantalla e intérprete, una relación que induce a reflexionar sobre el directo y lo virtual, sobre lo efímero vivo y lo estático reproducible, etc. Estas ideas también pueden detectarse en otra pieza de gran formato del mismo compositor, como es *TRIO* (2019). Una obra que produce un diálogo entre un grupo de jazz, un coro y una orquesta, creando como un *concerto grosso* a tres, pero todos mediados por una gran pantalla. Siguiendo la misma idea anterior de "virtualizar" al intérprete, Stefan Prins utiliza el vídeo en sus composiciones de múltiples maneras, destacando su pieza *Generation Kill* (2012) donde, como escribe Paco Yáñez, crea una relación:

Entre los controladores de joystick y los músicos, con las grabaciones de vídeo que se proyectan y transforman sobre las pantallas, detrás de las que se encuentran los instrumentistas (violonchelo, percusión, guitarra eléctrica y violín; todos ellos, con un despliegue de objetos *ad hoc* para conformar la continua plétora de sonoridades ruidistas post-lachenmannianas de última generación que conforman la partitura) (Yáñez y Gómez Alemany, 2023, p. 182).

Con un planteamiento parecido, Michael Beil ha jugado con la multiplicidad del intérprete en diferentes pantallas, por ejemplo, en *String Jack* (2016) para dos violonchelistas virtuales y uno real, muchas veces repitiendo todo en *loop* para construir la forma musical. Además, se extraen numerosos vídeos del gran archivo que es internet para reflexionar sobre el mismo repertorio del instrumento, su tradición e historia técnica. Esto provoca la mezcla y la disolución de lo profesional y lo “*amateur*”, como a su vez la unión de lo clásico y popular/comercial, etc.

El vídeo y la música pueden relacionarse tan estrechamente que una vídeo-instalación puede acabar siendo un cortometraje, así lo hace Brigitta Muntendorf en *ARABESQUE* (2020), que difumina los géneros y no se sabe si la obra es la filmación de una puesta en escena, una *performance* en vivo, un cortometraje musical, etc. Una pieza en ese mismo estilo es *Convergence* (2020/21) de Alexander Schubert, un compositor que trabaja mucho el audiovisual en simbiosis con diversas tecnologías. Él está interesado en «entender el dispositivo instrumental como una suerte de “complejo cibernético”, en tanto que constituido por una pluralidad de elementos productivos ligados entre sí por relaciones variables y susceptibles de una continua reconfiguración» (Morán Artaix, 2023, p. 53).

Una manera de aproximar el audiovisual a la música es a partir del tema teatral o performático, como en muchas obras de Jennifer Walshe, quien es clasificada dentro de la *New Discipline*, una categoría genérica que combina de manera híbrida música, elementos visuales, *performance*, ópera, etc. Otros proyectos teatrales son los creados por la compositora Carola Bauckholt, alumna del especialista en el teatro musical Mauricio Kagel, pero al ser Bauckholt más joven, ella fusiona lo escénico con lo audiovisual en algunas de sus piezas, como en *Oh, I see* (2015/16), que tiene un vídeo de Carola y Florian Bauckholt. Martin Schüttler también hace un uso del vídeo con cierto carácter performático en varias obras, por ejemplo, *My mother was a piano teacher [...] für Fernensemble und Moderatorinnen*. Estas prácticas reflexivas y que desbordan la idea de música, a veces han provocado que se relacionen con el concepto de arte sonoro y sus fusiones con múltiples disciplinas artísticas:

El arte sonoro es un arte claramente híbrido, nacido en la intersección, y no puede extrañar, por tanto, que sus autores pertenezcan al mundo de las letras, del arte visual, del cine, al tecnológico, al periodístico, al musical, al escénico, a varios de ellos a la vez o a campos situados “entre sillas”, como la poesía experimental, el arte de acción o las prácticas intermedia (Iges, 2016, p. 26).

En lo que respecta a creadores nacidos en España, podemos destacar la obra del compositor Alberto Posadas, *Cuatro escenas negras* (2009), para ensemble, vídeo (realizado por Carlos Franklin) y electrónica. Esta composición que trabaja interdisciplinariamente la pintura en relación con la música se basa en la obra de Francisco de Goya desde una aproximación contemporánea e hibridando los medios artísticos. Otro compositor como José Manuel López López con la colaboración del videoartista Pascal Auger, ha realizado diversas obras que construyen formas imposibles al estilo de M. C. Escher, como en *La Celeste* (2004) o *El arte de la siesta* (2017). Con el mismo sentido plástico se podría citar la obra del compositor Miguel Ángel Berbis, *eixe sentiment... quan plou* (2014). En esta, la música del cello junto a un sonido electrónico y espacializado produce una masa plástica que en el vídeo se traduciría por gotas de lluvia como en un *dripping* de Pollock. El mismo compositor en su obra *X-elo* (2023) realiza con el vídeo otra aproximación ahora desde una estética del "avatar" o la multiplicación del intérprete en diferentes pantallas. Esta idea de interacción ha propulsado que varios creadores utilicen el vídeo en *live* (directo), como Pere Vicalet o Bernat Cucarella.

Con amplio margen para su utilización instantánea, asistimos al surgir de una práctica de lo que podríamos llamar "proyección en directo" o "en tiempo real". Surge una nascente especie de artistas escénicos capaces de proyectar la más variada y móvil imagería visual que, por su complementariedad y cercanía con los DJs, toman el nombre de VJs: de nuevo el cruce, el *convivium*, el nacer en paralelo y la complementariedad de lo visual y lo sonoro (Barber y Palacios, 2009, p. 182).

El compositor y artista sonoro Alberto Bernal en su trabajo cruza diversas disciplinas entre sí, titulado varias obras suyas que unen vídeo y música como *impossible translations #1-5* (2010-2021). En estas piezas la imposibilidad de la traducción va más allá de lo formal y lo lingüístico, para también apuntar a cuestiones políticas y otros temas. En ese sentido, Bernal escribe en su libro:

Quizá hemos perdido la fascinación por lo meramente sonoro, es decir, por el medio de la música como tal. Quizá el medio de la música ya no es sólo lo musical (como lo aportado por los instrumentos musicales históricos), sino también el sonido cotidiano (de la calle, de la gente, de las diversas máquinas de nuestra sociedad). O quizá ya ni siquiera es sólo el sonido, y no podemos contener el desbordamiento del medio hacia otros medios más o menos sonoros como lo performativo, lo visual, lo socio-político... (Bernal, 2024, p. 11)

9. Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos explorado la evolución, las transformaciones y las problemáticas estéticas que configuran el fenómeno de la vídeo-ópera y lo audiovisual en la creación contemporánea. Hemos partido de la relación histórica entre la ópera y el cine para rastrear cómo este vínculo ha derivado en nuevas formas de interacción entre lo sonoro y lo visual, dando lugar a obras que, lejos de inscribirse en un solo género, ponen en cuestión los límites disciplinares, formales y perceptivos heredados.

Nuestro análisis ha mostrado que la vídeo-ópera no puede entenderse como una etiqueta cerrada, sino como una práctica situada dentro de un campo expandido de experimentación artística, en el que confluyen música contemporánea, performance, arte visual, cine, electrónica en vivo y cultura digital. Asimismo, hemos evidenciado que las nociones tradicionales de género, autoría, interpretación y recepción se ven desestabilizadas por estas nuevas formas de creación híbrida. La figura del compositor se amplía hacia la del artista interdisciplinar; el escenario operístico se diluye en formatos multimediales; la dramaturgia se descentraliza o se fragmenta; y la experiencia estética se vuelve plural, crítica e inmersiva.

Por todo lo anterior, concluimos que el estudio de la vídeo-ópera ofrece una vía privilegiada para pensar la creación musical contemporánea desde una perspectiva intermedial, al tiempo que nos invita a repensar las estructuras institucionales, estéticas y epistemológicas desde las que tradicionalmente se ha definido la música como arte autónomo.

Referencias

- Adorno, T. W. y Eisler, H. (2014). *El cine y la música*. Minicaja.
- Álvarez-Fernández, M. (2021). *La radio ante el micrófono: Voz, erotismo y sociedad de masas*. Consonni Ediciones.
- Andrews, I. (2002). *Post-digital Aesthetics and the return to Modernism*. MAP-uts lecture.
- Arcos, M. (2006). *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Fondo de Cultura Económica de España.
- Arroyo, A. (2024). *The "Meta-instrument" as compositional technique. Strategies of the Current Musical Creation*. Tesis doctoral Hochschule für Musik Carl Maria von Weber (Dresden).
- Aumont, J. (2008). *Las teorías de los cineastas*. Paidós.
- Auner, J. (2017). *La música en los siglos XX y XXI*. Akal.
- Barber, L. I. y Palacios, M. (2009). *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España*. Ediciones Autor.
- Bernal, A. (2024). *FUERA DE TONO. La música de nueva creación ante su desbordamiento*. EdictOràlia.
- Camporesi, V. (2014). *Pensar la historia del cine*. Cátedra.

- Carretero, A. (2014). *Composición musical bio-inspirada*. Punto Rojo.
- Carretero, A. (2024). *Renacer* (notas al disco). Protomaterial.
- Castells, M. (2006). *La sociedad red: una visión global*. Alianza Editorial.
- Chiner Santapau, M. J. (2017). *La síncretis audiovisual en el género de la videomúsica: relaciones estructurales y semánticas de los componentes sonoro y visual*. [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/90562>
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós.
- Ciciliani, M. (2016). *Music in the Expanded Field – On Recent Approaches to Interdisciplinary Composition*. Schott Verlag, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band 24.
- Cristiá, C. (2012). *Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino*. TRANS- Revista Transcultural de Música nº 16.
- Dahlhaus, C. (1999). *La idea de la música absoluta*. Idea Books.
- Fernández Guerra, J. (2009). *Cuestiones de ópera contemporánea*. Gloria Collado Guevara.
- Gómez Alemany, J. (2025). *LA INTERDISCIPLINARIEDAD EN EL ARTE DESDE LA (DES)CONEXIÓN AUDIO-VISUAL. Propuestas prácticas en las tipologías de la cine-pintura, cine-carta y cine-ópera*. Tesis Doctoral Universitat Politècnica de València.
- González Flores, L. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Gustavo Gili.
- Iges, J. (2016). *¿Qué es el arte sonoro?*. En IGES, J.; MAIRE, J. L. y FONTÁN DEL JUNCO, M. (eds.). *Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961–2016*. Fundación Juan March.
- Jiménez, J. (2006). *Teoría del arte*. Tecnos/Alianza.
- June Paik, N. (1992). *Nam June Paik, entrevista de Antonina Zaru y Marco Maria Gazzano*. En ROSSETI RICAPITO, L. (2011). *Videoarte: herencia histórica. Del cine experimental al arte total*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, DCSH/UAM-X
- Krauss, R. (2002). *La escultura en el campo expandido*. En FOSTER, Hal (coord). *La posmodernidad*. Kairós.
- Lehmann, H. (2016). *MÚSICA CONCEPTUAL. Catalizadora del giro hacia la estética del contenido inmaterial en la música contemporánea*. Revista Sul Ponticello 01/11/2016 <http://3epoca.sulponticello.com/musica-conceptual-catalizadora-del-giro-hacia-la-estetica-del-contenido-inmaterial-en-la-musica-contemporanea-1/>
- Lehmann, H. (2018). *Del concepto desintegrado al concepto reflexivo de música*. Revista Sul Ponticello 01/02/2018 <http://3epoca.sulponticello.com/del-concepto-desintegrado-al-concepto-reflexivo/>
- Leibowitz, R. (1990). *Historia de la ópera*. Taurus.
- Lista, M. (2004). En VV.AA. *Sons & Lumières*. Centre Pompidou.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Mondadori.
- Marco, T. (2023). *Historia de la ópera. Siglos XX y XXI. De la tradición a más allá de la posmodernidad*. Galaxia Gutenberg.
- Martín Prada, J. (2023). *Teoría del arte en la cultura digital*. Akal.
- Menéndez Torrellas, G. (2013). *Historia de la ópera*. Akal.

- Morán Artaix, A. (2023). *Trans-instrumentalidad y conciencia post-digital en la obra de Alexander Schubert*. En PÉREZ CASTILLO, B. y PIQUER SANCLEMENTE, R. (eds.). *Poéticas compartidas. Convergencias artísticas en la música de los siglos XX y XXI*. Comares Editorial.
- Mouëllic, G. (2011). *La música en el cine*. Paidós.
- Niebisch, A. (2020). En VV.AA. *Disonata. Arte en sonido hasta 1980*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Pérez Castillo, B. y Piquer Sanclemente, R. (eds.) (2023). *Poéticas compartidas. Convergencias artísticas en la música de los siglos XX y XXI*. Comares Editorial.
- Radigales, J. y Villanueva, I. (2019). *Ópera en pantalla. Del cine al streaming*. Cátedra.
- Rancière, J. (2009). *El destino de las imágenes*. Prometeo.
- Rogers, H. y Barham, J. (eds.) (2017). *The Music and Sound of Experimental Film*. Oxford University Press.
- Sánchez-Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Sánchez-Verdú, J.M. (2017). *Cartografías del espacio, el tiempo y la memoria como morfología de una creación musical interdisciplinar*. Tesis doctoral Universidad Autónoma de Madrid.
- Scarani, S. y Chiner Santapau, J. (2023). *Synchresis 50. Para acercarse a una ontología de la Videomúsica*. ANIAV-Revista de Investigación en Artes Visuales, n. 13. <https://doi.org/10.4995/aniav.2023.20243>
- Schubert, A. (2021). *Switching Worlds*. Volke.
- Schürmer, A. (2022). *The Extensions of Opera: Radio, Internet, and Immersion*. Contemporary Music Review, 41:4, 401-413, DOI: 10.1080/07494467.2022.2087390
- Shaw-Miller, S. (2015). *Visible deeds of music: art and music from Wagner to Cage*. Yale University.
- Stam, R. (2019). *Teorías del cine. Una introducción*. Paidós.
- Straub, J.M. y Huillet, D. (2011). *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Escritos*. Intermedio.
- Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Ariel.
- VV.AA. (1997). *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Alfaro.
- VV.AA. (2007). *Paisajes y figuras: perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1982)*. Ediciones de la Filmoteca de Valencia.
- VV.AA. (2010). *Simbiosis audiovisuales. Séptimo Arte*. OCNE.
- VV.AA. (2016). *Arte y cine. 120 años de intercambios*. Fundación «La Caixa» / Turner.
- Yáñez, P. y Gómez Alemany, J. (2023). *Cartografías de la música contemporánea. Ensayo, crítica e interdisciplinariedad en los siglos XX y XXI*. EdictOràlia.

«Ver la música», «una voz visible».

Un encuentro interdisciplinar: *Moving Picture (946-3) Kyoto Version (2019-24)*: Gerhard Richter, Corinna Belz, Rebecca Saunders

«Seeing Music», «A Visible Voice». An Interdisciplinary Encounter: *Moving Picture (946-3) Kyoto Version (2019-24)*: Gerhard Richter, Corinna Belz, Rebecca Saunders

ANTONI GONZALO CARBÓ  0000-0002-1760-1764

Universidad de Barcelona, Barcelona, España.

Resumen

El compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) tituló una de sus conferencias «Ver la música» (1993-1994). Como ejemplo de esta visión sinestésica, tomamos como referencia un trabajo interdisciplinar, *Moving Picture (946-3) Kyoto Version (2019-24)*, una instalación inmersiva en filme y música que, partiendo del cuadro de Gerhard Richter (Dresde, *1932) titulado *Abstraktes Bild (CR 946-3)* (2016), recreado cinematográficamente por Corinna Belz (Marburgo, *1955) y complementado a su vez por una composición de Rebecca Saunders (Londres, *1967), se llevó a término en el templo Kiyomizu-dera de Kioto en el año 2019. Richter siempre se ha sentido atraído por la música clásica: series *Bach* (CR 785) (1992), *Cage* (CR 897-1) (2006). Por su parte, Saunders ha manifestado su interés por la obra pictórica de Mark Rothko. El color rojo —Gerhard Richter, *Red* (CR 821) (1994), *Abstraktes Bild (CR 849-3)* (1997); Rebecca Saunders, *Cinnabar* (1999), *Vermilion* (2003), *Crimson* (2004/05)— se erige en un color simbólico común sobre el cual construir el tejido visual y sonoro. Tanto en la audición silente de Richter como en la escucha sonora de Saunders, el silencio constituye un referente esencial: «El silencio es el lienzo en blanco en el que el peso del sonido deja su huella» (Rebecca Saunders).

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Natalia Juan García
antonigonzalo@ub.edu

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 21.02.2025
Accepted: 29.12.2025

PALABRAS CLAVE: pintura contemporánea, música contemporánea, ver la música, color, silencio.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Gonzalo Carbó, A (2025). «Ver la música», «una voz visible». Un encuentro interdisciplinar: *Moving Picture (946-3) Kyoto Version (2019-24)*: Gerhard Richter, Corinna Belz, Rebecca Saunders. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21339>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21339>

«Seeing Music», «A Visible Voice». An Interdisciplinary Encounter: *Moving Picture (946-3) Kyoto Version (2019-24)*: Gerhard Richter, Corinna Belz, Rebecca Saunders

ANTONI GONZALO CARBÓ

University of Barcelona, Barcelona, Spain.

Abstract

Italian composer Luciano Berio (1925–2003) titled one of his lectures «Seeing Music» (1993–1994). As an example of this synaesthetic vision, we refer to an interdisciplinary work, *Moving Picture (946-3) Kyoto Version* (2019–24), an immersive installation in film and music that, based on the painting by Gerhard Richter (Dresden, *1932) entitled *Abstraktes Bild* (CR 946-3) (2016), recreated cinematographically by Corinna Belz (Marburg, *1955) and complemented by a composition by Rebecca Saunders (London, *1967), was completed at the Kiyomizu-dera temple in Kyoto in 2019. Richter has always been attracted to classical music: series *Bach* (CR 785) (1992), *Cage* (CR 897-1) (2006). Saunders, for her part, has expressed her interest in the paintings of Mark Rothko. The colour red – Gerhard Richter, *Red* (CR 821) (1994), *Abstraktes Bild* (CR 849-3) (1997); Rebecca Saunders, *Cinnabar* (1999), *Vermilion* (2003), *Crimson* (2004/05) – stands as a common symbolic colour on which to build the visual and sound fabric. Both in Richter's silent listening and in Saunders' sound listening, silence is an essential reference point: «Silence is the blank canvas on which the weight of sound leaves its mark» (Rebecca Saunders).

KEY WORDS: contemporary painting, contemporary music, seeing music, colour, silence.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Marco especulativo: «ver la música», «el color sonoro»
3. Música que nace de la nada a la cual retorna: de Claude Debussy a Rebecca Saunders
4. Un color simbólico: Mark Rothko, Gerhard Richter, Rebecca Saunders
5. «Sin color» (Gerhard Richter), «el lienzo en blanco» (Rebecca Saunders)
6. Consideraciones finales



Figura 1. Gerhard Richter, *Abstraktes Bild* (Pintura abstracta) (CR 946-3), 2016. Óleo sobre lienzo, 175 × 250 × 3,5 cm.

1. Introducción

Un encuentro interdisciplinar en el templo Kiyomizu-dera (Kioto): *Moving Picture* (946-3) *Kyoto Version* (2019-24): Gerhard Richter, Corinna Belz, Rebecca Saunders. El punto de partida es una de las pinturas abstractas de gran formato del reputado artista visual alemán Gerhard Richter —*Abstraktes Bild* (CR¹ 946-3), 2016 (Figura 1)— convertida en un motivo de creación interdisciplinar o transversal de tres insignes creadores contemporáneos: en el campo de la pintura, el artista visual alemán Gerhard Richter; en el del cine, la realizadora documental alemana Corinna Belz; y, por último, en el de la música, la compositora británica, que vive y trabaja en Berlín, Rebecca Saunders².

Moving Picture (946-3) *Kyoto Version* (Imagen en movimiento [946-3] Versión de Kioto) es una película, realizada por la guionista y cineasta Corinna Belz a partir del mencionado cuadro de Richter, proyectada en una monumental pantalla de 22 metros de ancho, acompañada de una partitura para trompeta compuesta por Rebecca Saunders y grabada por el solista de trompeta holandés Marco Blaauw (Lichtenvoorde, *1965). Anteriormente, los experimentos de Richter al combinar imagen y sonido en experiencias inmersivas dieron como resultado trabajos temporales en el Festival Internacional de Manchester (2015, con Arvo Pärt) y *The Shed*, en Nueva York (2019, con Arvo Pärt y Steve Reich).

¹ CR = *Catalogue raisonné* (Butin y Gronert, 2004).

² [Trailer »Moving Picture 946-3«](#).

Moving Picture (946-3) se basa en una idea de Gerhard Richter, que presentó en su libro *Patterns. Divided Mirrored Repeated* (Patrones. Dividido Reflejado Repetido) (Richter, 2011). En este libro de artista, Richter toma una imagen de su cuadro *Abstract Painting (CR 724-4)*, 1990, y la divide verticalmente en franjas: primero 2, luego 4, 8, 16... hasta 4096 franjas. Este proceso (doce etapas de división) da como resultado 8190 franjas, cada una de las cuales tiene la altura de la imagen original.

Corinna Belz lo ha convertido en película después de diez años de estudiar las ideas de Richter. Residente en Colonia, acompaña desde hace décadas al pintor, que también vive y trabaja en la ciudad a orillas del Rin. *Moving Picture* es su tercera película sobre Richter después de *Das Kölner Domfenster* (La vidriera de la catedral de Colonia) (2007) y *Gerhard Richter Painting* (Pintura de Gerhard Richter) de 2011. Belz también trabajó con Richter en la adaptación cinematográfica. El artista alemán describe los principios matemáticos con los que se pretende crear secuencias de imágenes como posibilidades de implementación cinematográfica y también sugiere una de sus imágenes (CR 946-3) como base cinematográfica. A partir del escaneo de la imagen, el director desarrolla el estricto proceso de división, reflexión y repetición y, al descomponerla en imágenes individuales en el proceso fílmico, una asombrosa variedad de formas y colores. Estos, a su vez, inspiraron a la compositora Rebecca Saunders a crear un paisaje sonoro, en el que el trompetista Marco Blaauw actuó en directo con sonidos experimentales.

Moving Picture 946-3 (Imagen en movimiento 946-3), 2019/20, para solo de trompeta de doble campana y sonido manipulado acústicamente para una película de Corinna Belz y Gerhard Richter; la pieza fue creada en colaboración con Sebastian Schottke (diseño de sonido) y Marco Blaauw (solista de trompeta) / 37'. Sus primeras funciones fueron en el templo Kiyomizu-dera en Kioto, Japón, 31 de agosto – 8 de septiembre de 2019 (Figura 2) y el estreno de la versión final en el Berliner Festspiele Musikfest en el Zoo Palast Cinema Berlin, el 14 de septiembre de 2020.

De *Abstraktes Bild* (CR 946-3), 2016, la pintura con la técnica tradicional al óleo sobre lienzo, pasamos a *Moving Picture 946-3*, 2019/20, un filme sobre la transformación cinematográfica de la misma. Imágenes en movimiento de innumerables franjas de colores acompañadas por los sonidos de una trompeta. Tan pronto como la primera nota de la trompeta resuena sobre la película *Moving Picture 946-3* y lo virtual comienza a fusionarse con lo real, el público se embarca en una inmersión sin espacio, casi hipnótica, a través de las estructuras. La combinación de imagen y sonido abre otra dimensión y genera un impulso esférico que se convierte en un catalizador continuo de asociaciones visuales y sonoras. Cuando los intensos y atmosféricos sonidos de la trompeta de la composición de Rebecca Saunders, interpretada por Marco Blaauw, son amplificados por el trabajo colaborativo de Gerhard Richter y Corinna Belz, el auditorio queda completamente inmerso y se convierte en parte de una compleja obra de arte (Figura 3).

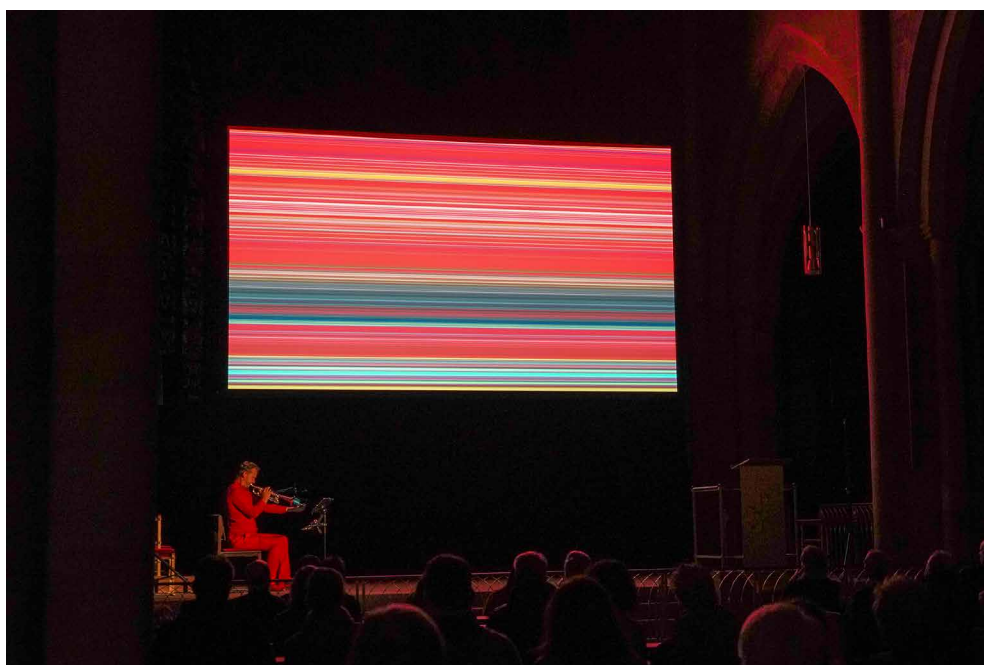
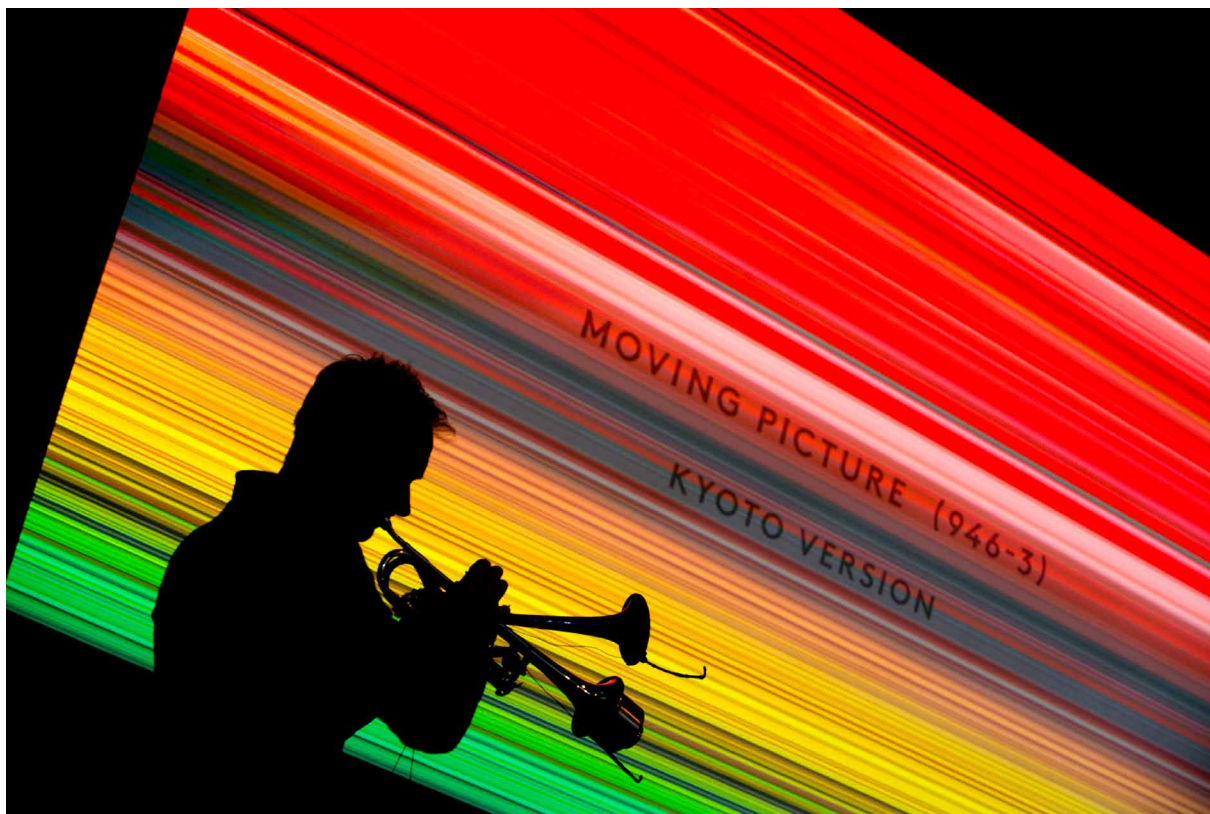


Figura 2. Gerhard Richter, Corinna Belz, Rebecca Saunders, *Moving Picture (946-3) Kyoto Version* (2019-24). Templo Kiyomizudera, Kioto, Japón, 31/08-08/09/2019.

Figura 3. Marco Blaauw, simbólicamente de rojo, interpretando *Moving Picture (946-3)* en el Musikfestspiele Saar (Festival de Música del Sarre). Benediktinerabtei St. Mauritius (abadía benedictina de San Mauricio), Tholey, septiembre de 2020.

La primera colaboración entre Richter y Belz utilizando este principio dio como resultado la película de 2016 *Richter's Patterns* (Patrones de Richter). Sin embargo, en septiembre de 2017, Richter le envió a Belz algunas notas sobre nuevas formas en las que pensaba que este principio podría aplicarse al cine. Empezaron a colaborar en un nuevo proyecto, *Moving Picture 946-3*, basado en su cuadro *Abstraktes Bild* (CR 946-3), la culminación de un periodo de investigación y desarrollo de seis años.

Sometido a este sistema, el material visual original (la única pintura de Richter) muestra una asombrosa diversidad de variaciones de forma y color. Debido al empalme vertical y al reflejo de la sección dividida, el elemento de simetría es constante en todas las fases. Las combinaciones resultantes de patrones y colores también pueden tener un parecido sorprendente con fenómenos orgánicos y diversos símbolos culturales. En las etapas avanzadas del proceso de división/reflejo/repetición –cuando la pintura ha sido destilada en una serie de líneas coloreadas– estas variaciones simétricas ya no son visualmente aparentes, pero de alguna manera permanecen sutilmente perceptibles en la imagen en un plano vibratorio. Apartándose del formato del libro *Patterns*, no comenzaron la película con la división inicial de la imagen de la pintura en dos (por la mitad). En lugar de eso, invirtieron el orden visual, comenzando con la unidad más pequeña de la división (dos píxeles), luego reflejando y repitiendo hasta que las secciones llenan la pantalla. Generada a partir de las unidades de imagen individuales más pequeñas, esta fase aparece en la pantalla como una serie de franjas que se mueven rápidamente antes de convertirse en imágenes ricas y simétricas, que regresan a las franjas al final de la película.

2. Marco especulativo: «ver la música», «el color sonoro»

Sobre la dimensión visual que cumple una función emblemática en el campo musical, el compositor Luciano Berio, en su ensayo significativamente titulado «Ver la música», escribe:

Ver la música: el impulso a buscar una unión entre imagen y sonido nos llega desde muy lejos, de una antigua visión sinestésica del mundo. Éxodo, 20, 18: «Ahora todo el pueblo veía las voces, las llamas, el sonido del shofar y el monte que humeaba...».

[...] La música se alza a menudo como el intermediario más poderoso entre el ojo y el oído, entre esos puntos móviles y extremos de un espacio que todavía debe ser explorado e interrogado. Un espacio que a veces se diría que nos conduce al umbral de un misterio. Un espacio que [...] parece contener siempre un núcleo intangible y, tal vez, sagrado. (2019, p. 111)

La obra de Gerhard Richter se inscribe en una extensa tradición de artistas que a lo largo de los siglos XX-XXI han establecido un diálogo entre pintura abstracta y música.

ca. Muchos pintores modernos con tendencias abstractas (Wassily Kandinsky, František Kupka, Paul Klee, Duncan Grant, Morgan Russell y Josef Albers) han tratado de encontrar formas pictóricas equivalentes a formas musicales. Estas correspondencias se establecen bien en el campo del color, en relación con la tonalidad, o más bien a través de la estructura, en relación con el ritmo y la composición musical. Lo más frecuente es que las correspondencias estructurales utilicen el contrapunto como modelo para la pintura: un tipo de articulación de motivos sonoros superpuestos basado en un principio general de variación. La fuga proporcionó a dichos pintores un modelo ideal. Además de la desmaterialización, estos artistas intentaron introducir en la pintura una dimensión temporal y un elemento rítmico. Sus investigaciones dieron lugar a menudo a obras de gran extensión, con un juego de repeticiones y capas superpuestas. Paul Klee fue sin duda uno de los más interesados en esta forma de «fuga pintada». En el mes de julio de 1917, en Gersthofen, Klee escribe en sus *Tagebucher (Diarios) 1898-1918*: «La pintura polifónica supera a la música en cuanto que lo temporal es aquí más espacial» (1987, p. 287).

El entrelazamiento de la visión y la audición —según el cual cada una de ellas está cargada de la otra, del corazón de ella misma como de su propio exceso— está atestiguado en las tradiciones religiosas judías y cristianas. El filósofo Jean-Louis Chrétien, en la línea de Paul Claudel, *L'œil écoute* (El ojo escucha), se pregunta: «¿Un visible inaudible o una voz visible?»: «No cabe oponerlas al helenismo por la mera primacía de la audición sobre la visión, salvo añadiendo que para ellas el ojo escucha y la palabra ve, lo que modifica el sentido de cada una.» (1997, pp. 49, 54).

Plotino, que rechaza el logos ruidoso, el mismo Plotino, autor de una *Περὶ θεωρίας* [*Peri theōrias*], no busca el silencio para escuchar en él un verbo inaudible, una palabra sobrenatural o una voz secreta, sino para contemplar un espectáculo (θέαμα, θεώρημα) [*théama, theórēma*] [*Enn. III 8, 4; VI 8, 19*]. En la Biblia la audición precede, a veces, a la visión; en ciertos momentos, Dios se revela al hombre como Palabra. ¡Escucha Israel! Porque si nunca nadie ha visto a Dios, algunos han podido oírlo [Jn 1:18, I Ep. Jn 4:12; pero Jn 5:37, Éx 33:20, Dt 5:22]... Σκότος [*Skótos*], γνόφος [*gnóphos*], φωνὴ μεγάλη [*phōnē megálē*], dice el Deuteronomio: ¿No proclama Dios la ley en medio de las nubes? El silencio nos permite escuchar *otra voz* que habla *otra lengua*, una voz llegada *de otra parte*... Esta lengua desconocida de una voz desconocida, esta *vox ignota*, se oculta tras el silencio [...]. (Jankélévitch, 2005, pp. 223-224)

Ya en el antiguo Egipto convivían un sistema jeroglífico (visual) y uno hierático (auditivo), quizá para evitar la dicotomía de visión y audición. Ello es coherente con nuestra conciencia contemporánea de que visión y sonido, como tiempo y espacio, sólo están separados de manera superficial: «El lenguaje del canto, presente en tantas culturas antiguas, integraba

audición y visión: nunca un sonido sin visualización, nunca una visión sin vibración sonora.» (Lawlor, 2024, p. 293).

La dimensión ontológica fundamental de las dramaturgias negativas es la Voz. ¿Dónde está? ¿Cuándo se eleva? El oyente nunca escudriña la Voz, que no se puede tocar ni ver. Está ahí. Voz se traduce en latín como *vox*, *lingua*, *conscientia*, la voz de la conciencia, o *cantus*, el sonido asimilado a la voz humana. Elsa, una virgen vestal que es acusada de fornicación, pero que es en realidad una paciente en un pabellón psiquiátrico —*Lohengrin* (*Azione invisibile per solista, strumenti e voci*) (1982–84), coro masculino (TBtB – puede haber solistas) / 2.1.2.2. / 1.1.1.1. / percusión / cuerdas / 45', un monodrama operístico del compositor italiano Salvatore Sciarrino—, no es simplemente φωνή (*phōnē*), flujo sonoro de la fonación, significado que emerge poco a poco, movimiento de la φωνή (*phōnē*) al λόγος (*lógos*), articulación donde se cumple el paso de la *phōnē* al *lógos*, del vivir al lenguaje. Pero en el canto, la línea, el aliento, la Voz cumple la doble negatividad de la *phōnē* y el *lógos*. Su lenguaje ya no es φωνή σημαντική (*phōnē sēmantikē*). Aquí el ojo escucha, ve mientras escucha, escucha con la mirada. La voz visible es el esplendor mismo. En Éx 20:18, en la Revelación en el Sinaí, está escrito: «Y todo el pueblo percibía los sonidos (hebreo: *qôlôṭ*)». En su tratado *De migratione Abrahami* (La migración de Abraham, IX, §§ 47–48), Filón de Alejandría (nacido aproximadamente en el año 13 a.C.) lee este versículo literalmente. Si Dios es una voz sutil (*qôl*, 'sonido', 'voz') visible y «si la voz de los vivientes mortales se dirige al oído, los oráculos revelan las palabras de Dios como si fuesen vistas, igual que la luz» (2009–2016, vol. III, p. 95).

En su obra *De vita Mosis* (Vida de Moisés, II, XXXIX, § 213), Filón vuelve sobre esta paradoja, de esa voz visible como de lo más paradójico que haya, το παραδοξώτατον (*to paradoxótaton*): la voz es lo único en nosotros que no se puede ver. Y el ser del drama es ante todo una voz (2009–2016, vol. V, pp. 129–130).

Asimismo, en su tratado *De decalogo* (Sobre el decálogo, XI, § 47) se propone dar cuenta de esa visibilidad singular, voz «que parecía que se veía más que se oía»:

Da garantía de lo que digo la ley en la que está escrito: «Todo el pueblo vio la voz» (Ex 20, 18). Una frase sumamente expresiva. En efecto, sucede que la [voz] de los hombres es audible, pero visible verdaderamente lo es la de Dios. ¿Por qué? Porque todo lo que dice Dios no son palabras, sino hechos, a los cuales juzgan los ojos en vez de los oídos. (2009–2016, vol. VI, p. 48)

Que el ojo escuche somete, así, todo nuestro ser a la prueba del verbo.

En este sentido, Rebecca Saunders, sobre la obra inmersiva que nos ocupa, pone su atención en el color sonoro, y en el sonido (*qôl*) de un instrumento que, según comenta ella misma, se convierte en una voz (*qôl*):

A primera vista, la película *Moving Picture 946–3* es sencillamente asombrosa: su resplandor, su hipnotizante y absoluto enfoque y, en particular, cómo se sus-

pende el sentido del tiempo. Observando las diminutas partículas de la imagen visual, uno parece ser arrastrado dentro de fragmentos de color. La música, a su vez, investiga los matices de filigrana de cada fragmento musical: rastrea el grano del color sonoro, se adentra en el núcleo de un timbre y rastrea las partículas mismas del sonido.

La música de *Moving Picture 946-3* se inspira en las numerosas sesiones de sonido que he compartido con Marco Blaauw en los últimos diecisiete años. Cuando suena la trompeta, cierro los ojos y oigo una voz, no un instrumento.

Es como si Marco estuviera cantando, una canción extraña, pero una voz. El lirismo natural de la trompeta es casi como una canción antigua y se presta bien a una música estática e intemporal. Esta música es esencialmente melódica, pero las líneas líricas son extremadamente alargadas, estirando el material, siguiendo y desarrollando cada matiz tímbrico.» (Saunders, 2019/20)

Según nuestra compositora, aquí el instrumento se convierte en voz y la música en color sonoro. De nuevo recurrimos al tratado *De decalogo* (Sobre el decálogo, IX, §§ 33, 35), de Filón, cuando en el apartado «La voz de Dios» hace referencia a que Yahveh obró el milagro cuando «hizo sonar, como un soplo a través de una trompeta, una voz articulada» «introduciendo en el alma de cada uno una audición mucho mejor que la que tiene lugar a través de los oídos» (2009-2016, vol. VI, p. 46).

En este sentido y volviendo al contexto contemporáneo, Theodor W. Adorno, en su escrito «Sobre algunas relaciones entre música y pintura» (2021, pp. 139-154), nos recuerda que: «En música el movimiento hacia la pintura ha continuado aun después del repudio de Wagner y del principio neorromántico de la sinestesia —“oigo la luz”— en las corrientes antiwagnerianas: prueba de su incesante fuerza subterránea.» (2006, p. 638). Así, para nuestro filósofo, en su escrito «Sobre la relación entre pintura y música hoy en día» (2021, pp. 129-138): «Las analogías entre la pintura y la música contemporáneas son evidentes.» (2011, p. 146).

En este sentido de la visión sinestésica, cuando el compositor francés Olivier Messiaen escuchaba música poseía el don natural de percibir colores por medio de la visión interior. La profunda visión espiritual de Messiaen le lleva a entender que la música religiosa o sacra, en su sentido más amplio, está por encima del canto llano de la liturgia (Sholl y Maas, 2017). Sin embargo, contemplaba un tercer tipo de música, a la que denomina «coloreada», que ubica por encima de aquella. Tratándose más un don del oyente que del compositor, la música coloreada es una sinestesia, la percepción de sonidos como colores y de colores como sonidos; o, tal vez, de ambos como algo inaprehensible e inefable que no se puede definir mediante ninguno de los dos sentidos. En efecto, la Realidad indiferencia e incolora escapa a los perfumes y colores de este mundo fenoménico aparente. Ya en un contexto de perfil claramente secular, tanto en las especulaciones pictóricas sobre el no color (*ohne Farbe* = sin color) o el gris

(Spieler, 2005, pp. 8-23) en la obra de Gerhard Richter, como en la música que nace del silencio (o la nada) y se disuelve en la nada o el vacío —v. gr. un larguísimo bordón, siempre ejecutado en *pianissimo*, en la composición de Salvatore Sciarrino, *Un'immagine di Arpocrate (Su frammenti di Goethe e Wittgenstein)* (1974-79), para piano y orquesta con coro / 43'; «Es decir, la imagen del sonido, la frontera entre el sonido, el silencio y el espacio» (Sciarrino, 1974-79)— o en el «lienzo en blanco» —en el caso de la obra de Rebecca Saunders, *Scar* (Cicatriz) (2018/19), para 15 solistas y director de orquesta / 19'—, la obra de arte accede a una percepción monocroma de la Realidad última. Messiaen describe el efecto de esta música como un *éblouissement*, un «deslumbramiento». Cuando miramos a través de un vitral «no entendemos, estamos *éblouis* (deslumbrados)» (Messiaen, 1977, p. 10).

Con relación a la pintura abstracta de Gerhard Richter en diálogo con la música de Rebecca Saunders, podemos recordar las reflexiones del filósofo y novelista francés Michel Henry, en el apartado sobre «Música y pintura» de su ensayo *Voir l'invisible. Sur Kandinsky* (Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky), cuando destaca el papel que desempeñó la música en la gestación del arte abstracto (2008, p. 134).

Lo que ocurre en la pantalla, en cambio, es extremadamente formal y simétrico. En un número de líneas de colores vivos —el punto de partida—, las intensidades de color cambian, se oscurecen, se aclaran, las sombras se desplazan, en el centro, en un lado, luego en dos lugares, hasta que surgen formas de las líneas, que inicialmente se reflejan en el eje central del cuadro, luego reciben otros ejes especulares, con lo que nuevas figuras crecen a partir de sus secciones de línea en el punto especular mediante una continua expansión especular y se desplazan danzando hasta el borde.

En esta obra interdisciplinar hay algo de ritual, como una danza de templo que se sigue con fascinación en un trance sonoro, en el que los sonidos de trompeta provocan ocasionalmente un sobresalto. El proceso se intensifica con patrones cada vez más complejos hasta el punto de que la expansividad acústica con patrones rítmicos también adquiere una nueva dimensión en la música. Y entonces todo corre simétricamente hacia atrás en la pantalla. Hasta que los patrones de las figuras se reducen a una línea. Y se dice que se rodaron 30.000 secuencias en poco más de 30 minutos concentrados de película. No obstante, el secreto del pintor no está más cerca de ser desvelado. Él mismo dijo una vez que siempre desarrollaba una estrategia diferente para saltar por encima de su sombra. Además, considera que, de todos modos, no se puede pensar mientras se pinta, porque la pintura es una forma de pensamiento. Esta película es una obra de arte en sí misma. Una película de arte abstracto con música en directo.

Moving Picture (946-3) Kyoto Version es la apoteosis inmersiva y experiencial del proyecto *Strip* (Franja), 2011 (CR 920-4) de Richter, en el que comenzó a trabajar en 2010 tras su descubrimiento de herramientas digitales para extraer pinturas existentes para nuevas estrategias artísticas. La serie *Strip* se inició cuando el artista fracturó digitalmente la imagen fotográfica de un lienzo en divisiones progresivamente más pequeñas que luego duplicó o reflejó en superficies expansivas. Este proceso abrió un mundo de nuevas posibilidades que dieron como

resultado la serie de pinturas *Strip* (2011-2016), así como libros, grabados, tapices y *Strip-tower* (2023), una escultura monumental que actualmente se exhibe en Serpentine, Londres.

3. Música que nace de la nada a la cual retorna: de Claude Debussy a Rebecca Saunders

De Claude Debussy a Rebecca Saunders, pasando por Luigi Nono y Salvatore Sciarrino, estos relevantes compositores contemplan como un principio axial que la música nace de la nada (Sciarrino) o el silencio (Saunders) y se extingue de nuevo en la nada (el silencio), a la cual retorna. Es lo que Jankélévitch denomina el doble silencio:

Desde esta perspectiva, se puede distinguir un silencio antecedente y uno consecuente [...]. El doble silencio baña la música de Claude Debussy, que flota en el sereno océano del silencio. *E silentio, ad silentium, per silentium!* Del silencio al silencio, a través del silencio [...].

Mientras que el silencio inicial es promesa, o amenaza, el final designa la nada a la cual la vida retorna. La música nacida del silencio al silencio regresa. *Pelléas [et Mélisande]*, decíamos, está delimitado entre ambos silencios (Jankélévitch, 2005, pp. 200, 201)

El compositor siciliano Salvatore Sciarrino, en su búsqueda extrema de «la percepción de lo imperceptible en sí mismo, hasta el punto de que sonido y silencio se confunden en los confines del silencio, reduce el sonido hasta el susurro por medio de la dinámica musical «*crescendo dal nulla*», «*diminuendo al niente*», «*dal nulla al nulla*» (Sciarrino, 2001, p. 204; Angius, 2007, p. 41; Misuraca, 2013, pp. 73-80). El *crescendo dal nulla* y *diminuendo al niente* en el mismo elemento, que significa inicio desde la nada, realizando una transición lo más sutil posible desde el aire hasta la aparición del sonido, para finalizar otra vez en la nada. En la misma línea que «los confines del silencio» de Sciarrino (Sciarrino, 2013b; Belgiojoso, 2014, pp. 74-93), en una entrevista con Rebecca Saunders a propósito de su composición *Vermilion* (Bermellón), para clarinete en Sib, guitarra eléctrica y violonchelo (2003) / 17', la compositora londinense afirma: «La obra es una serie de gestos, en la que cada uno de ellos emerge del silencio y desaparecen de nuevo en el silencio.» (Chavarria-Aldrete, 2017).

Olivier Messiaen, que definía la música como la «aprehensión de lo inaudible» (Gavoty, 1961, p. 36), que permanecía atento a «los sonidos de lo invisible», «porque creo en lo invisible y en el más allá, creo en la eternidad» —según explicó a Claude Samuel en 1986 (1986, p. 253), dejaba patente su voluntad de revelar lo insondable y su misterio, a pesar de que los medios que para ello utilizó podían ser descritos con precisión y exactitud científicas. A propósito de «*Regard du silence*» ('Mirada del silencio'), pieza n.º XVII perteneciente a *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (*Veinte miradas sobre el Niño Jesús*, 1944), colección de veinte piezas para

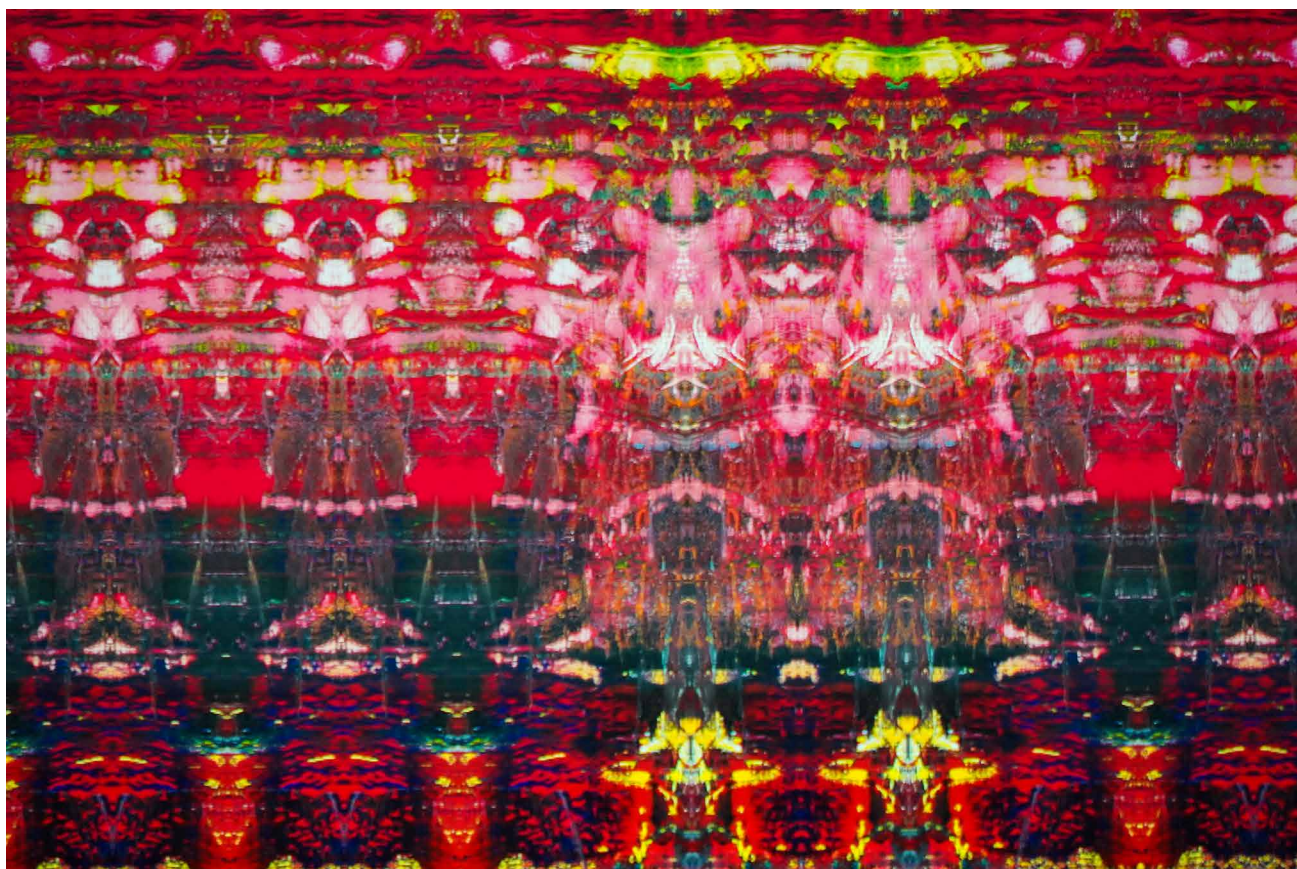
piano de más de dos horas de duración, compuestas en el año 1944, considerada una de las obras más importantes del repertorio pianístico contemporáneo, Messiaen escribe: «Silencio en la mano, arco iris invertido... cada silencio del nacimiento revela músicas y colores que son los misterios de Jesucristo...».

Para Messiaen, los «sonidos y colores» mueven los sentidos más allá del material hacia la inmaterialidad de la fe. Los acordes, que originalmente indicaban la aparición de «sonidos y colores», están al final de «Regard du silence» descritos por Messiaen como «multicolores» e «impalpables»; análogamente, el intelecto se mueve más allá del uso de la razón y en la contemplación infundida descansa en la «noche oscura» de la fe de san Juan de la Cruz. En definitiva, toda esta mezcla de elementos contrapuestos y distantes que podemos escuchar yuxtapuestos en la música de Messiaen, adquiere la unidad de una vidriera gótica construida con cristales multicolores en la que se refleja la luz de lo sagrado, como la que Richter realizó para la catedral de Colonia en el año 2007 con auténtico vidrio antiguo soplado (Honnef, 2019, p. 79).

4. Un color simbólico: Mark Rothko, Gerhard Richter, Rebecca Saunders

Tal como se puede comprobar en las imágenes que acompañan este texto, el rojo es un color relevante en la obra de Gerhard Richter (Figura 4) (Friedel y Storr, 2011). A su vez, Mark Rothko es uno de los artistas visuales que ha sido un referente en la trayectoria creativa de Rebecca Saunders.

Es conocido que la última pintura de Rothko, *Untitled* (Sin título, 1970; acrílico sobre lienzo, 152,4 × 145,1 cm; National Gallery of Art, Washington, D.C.), es un cuadro monocromo rojo. En esta obra abstracta de formato casi cuadrado, los dos rectángulos horizontales de color rojo que la componen, situados uno sobre otro, realizados con bordes suaves y borrosos, están separados y rodeados por un fino borde de color rojo. Aunque vibrante, *Untitled* se ha considerado un presagio del suicidio de Rothko ese mismo año, ya que su atrevido color también evoca la sangre. Rothko utilizaba grandes franjas rectangulares de color para expresar emociones universales, y sus fascinantes pinturas de campos de color provocan empatía y asombro. Sin embargo, sus tonos rojos brillantes destacan en comparación con los marrones, negros y ocre más sobrios de muchas de las obras anteriores del artista. Esto contrasta con otras obras de los últimos veintidós meses de su vida posteriores a su aneurisma, la mayoría realizadas sobre papel. Esta pintura se encontró a solo unos metros de donde el artista se suicidó. El rectángulo de sangre que el cuerpo deja sobre el estudio es la prolongación imperiosa de lo que este cuadro monocromo rojo no reflejaba: la huella íntegra de la convicción firme del sacrificio de sí. Rothko, con esta obra monocroma postrera, bañada con el rojo de la sangre, parece recuperar la idea de sacrificio de la tradición judía:



Y todo esto lo consigna Moisés grabando palabras definitivas y compartiendo la sangre de un sacrificio: la mitad esparcida sobre el altar del dios —mesa monocroma, roja, vacía de imágenes—, la otra mitad derramada sobre el pueblo. Unción dividida, señal de la alianza [Éx 24:1-8]. [...]

Figura 4. Gerhard Richter, Corinna Belz, *Moving Picture (946-3) Kyoto Version (2019-24)*.

Se dará cuenta de que un rojo sobrenatural cae sobre él, rodea sus propios pasos hasta envolverlo de hecho. Entonces se reconocerá a sí mismo como un caminante en el color. Tal vez recordará, ungido de roja luminosidad, la sangre compartida sobre el altar, de cara al Sinaí, para señalar en la historia de los hombres la gran alianza con el Ausente. (Didi-Huberman, 2014, pp. 20-21, 34)

El rojo es un color especialmente significativo en la obra pictórica de Gerhard Richter. Así, por ejemplo, en el cuadro *Abstraktes Bild* (CR 611-2), 1986, la última capa de color arrastrada por toda la superficie del lienzo es de color rojo (Figura 5). Otro ejemplo de la relevan-

cia del color rojo en su obra es la serie de cuadros de gran formato (200 × 200 cm) realizados en 1991 en las que las pinturas se acercan al monocromo rojo (Lebrero Stals y Buchloh, 1994, pp. 147-149). Así, *Abstraktes Bild* (CR 747-1), 1991 (Figura 6). Del mismo año es su cuadro *Abstraktes Bild* (CR 747-4) (óleo sobre lienzo, 200 × 200 cm) (Richter, Buchloh, Gidal y Pelzer, 1993, vol. III, n.p.; Elger, 2002, p. 400; Jenni-Preihs, 2013, p. 199). En estas obras, una última gruesa capa de color rojo brillante, aplicada con técnica de *impasto* al óleo, discurre por la superficie el lienzo. Desde los años ochenta del siglo XX hasta el presente, los cuadros abstractos de Richter, realizados con densas capas de pintura al óleo sin diluir, distribuidas por la superficie del lienzo de forma perpendicular, crean crestas y picos de efecto visual (*impasto*) y musical (*staccato*) que se han convertido en la manera de proceder central del artista. De hecho, la suma del incansable proceso de suma y resta, adición y de sustracción de pintura, se convierte en un registro del tiempo mismo dentro de los estratos de pintura: las innumerables capas de aplicación y erradicación han dejado sus huellas para acumularse y forjar un retrato de la génesis temporal de la presencia por medio de la ausencia.

Tanto en *Abstraktes Bild* (CR 946-3) como en *Moving Picture* (946-3) el color rojo es uno de los más relevantes. Es, asimismo, en todas sus variedades (bermellón, carmesí, cinabrio...), un color referente en la trayectoria musical de Rebecca Saunders. El rojo es el color arquetípico, el primero que el hombre dominó, fabricó, reprodujo y declinó en diferentes matices, primero en la pintura y más tarde en el tinte. Eso le confirió durante largos milenios la primacía sobre todos los demás colores. Y eso explica también por qué en numerosas lenguas una misma palabra puede significar a la vez «rojo», «bello» y «colorido». Es innegable que el rojo desempeño durante mucho tiempo el papel principal, como si estuviera dotado de poderes más o menos mágicos que los demás colores no poseían. Para los alquimistas, el rojo es el color de la piedra filosofal, cuyo nombre significa «la piedra que lleva el signo del sol». Una respuesta se halla sin duda en los dos principales «referentes» de este color: el fuego y la sangre, dos elementos naturales que forman con el rojo una asociación casi inmediata que encontramos en la mayor parte de las sociedades y en todas las épocas de su historia. Color de fuego y de sangre, el rojo es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida. Con la valoración divina del rojo, el simbolismo de la llama precede al de la sangre. Los demás colores también tienen probablemente en la naturaleza uno o varios referentes poderosos, pero lo cierto es que parecen menos universales y menos inmutables. El rojo, en cambio, remite siempre y en todas partes al fuego y a la sangre (Pastoureau, 2023, pp. 31, 38).

Esta serie de obras de Richter tienen su réplica en la importancia que este mismo color ha tenido en la obra de Saunders. En efecto, como el pintor alemán, la compositora británica ha hecho del rojo (carmesí cinabrio, bermellón) un color simbólico especialmente relevante en sus obras: *CRIMSON - Molly's Song 1* (1995); *Molly's Song 3 - Shades of Crimson* (1996); *Cinnabar* (1999); *Vermilion* (2003); *Crimson* (2004/05); paleta de rojos que recuerda a la de Kandinsky en *Über das Geistige in der Kunst* (De lo espiritual en el arte): «rojo saturno, rojo cinabrio, rojo inglés, barniz de granza, en tonos claros y oscuros». Nuestra compositora



Figura 5. Gerhard Richter, *Abstraktes Bild* (Pintura abstracta)
(CR 611-2), 1986. Óleo sobre lienzo, 200 × 160 cm. Colección particular.

toma las palabras de *Über das Geistige in der Kunst*: «este rojo no tolera el frío, perdiendo con él su sonido y su sentido», «el rojo arde, pero en sí mismo» (Kandinsky, 1972, p. 88; Saunders, 2003). En la nota de programa de su composición *Crimson* (2004/05), para piano solo / 21, Saunders escribe: «hacer o volverse carmesí. Sangre roja» (Saunders, 2004/05). En la música de György Ligeti, lo mínimo es la pincelada sonora, individualmente inaudible:

Sucede como en los cuadros de Rothko, donde las múltiples capas de pintura terminan formando un color de unos matices singulares extraordinarios: el rojo, por ejemplo, como en los cuadros de la Tate Modern de Londres. No se llega a ese color único por sustracción, despojo o eliminación. [...] Se trata de una hipersaturación de capas sonoras, formadas por múltiples pinceladas, que cubren la gama entera (del rojo en Rothko, del mi mayor en Ligeti). La micropolifonía permite que ese mi mayor adquiera una materialidad de sonido resultante de pequeñas pinceladas sonoras. (Trías, 2010, p. 492)

Siguiendo con nuestro marco teórico de «ver la música», se puede mencionar aquí a la compositora lituana Justė Janulytė (Vilna, *1982), que vive y trabaja entre Vilna y Milán, que se autodefine como una compositora de «música monocroma». La propia Janulytė ha dicho que su música es monocromática, en el sentido de la palabra que está escrita principalmente para un tipo de instrumento. Dos de sus referentes han sido la pintura casi monocroma de la obra de madurez de Mark Rothko y la micropolifonía, la hipersaturación de capas sonoras, de György Ligeti, tal como ella misma pone de manifiesto en una conversación:

— ¿De dónde viene el término «música monocroma»?

— Por supuesto, el término existe en las artes visuales para describir pinturas monocromas como las obras de Rothko. Pero el término es un poco controvertido porque a menudo recibo reacciones después de interpretar mi música que dicen que no es cierto, y que en realidad es música muy colorida. Cuando te sumerges en un color, empiezas a ver cada vez más todos sus matices, tonalidades y todas las posibilidades de un mismo color. (Janulytė, 2022)

En una entrevista con Saunders, a propósito de su obra *Vermilion* (2003) (Chavarria-Aldrete, 2017), la compositora británica hace referencia a la importancia que el color tiene en el conjunto de su obra —*The Under Side of Green* (1994), para clarinete, violín y piano; *Into the Blue* (1996), para clarinete, fagot, violonchelo, contrabajo, piano y percusión; *Cinnabar* (1999), para violín, trompeta y conjunto; *Albescere* (2001), para doce instrumentos y cinco voces; *Chroma (I–XIX)* (2003–13), para doce a dieciséis intérpretes; *Vermilion* (2003), para clarinete, guitarra eléctrica y violonchelo; *Blaauw* (2004), para trompeta de doble campana; *Crimson* (2004/05), para piano; *Blue and Gray* (2005), para dos bases dobles; *Caerulean* (2011), para clarinete bajo; *Alba* (2014), para trompeta y orquesta; *White* (2015, revisada en 2016), para solo de trompeta

de doble campana— y, como el escritor dublinés, a la significación de los silencios y pausas que habitan en la dinámica interior de sus obras—*Stirrings Still I* (2007), para flauta alto, oboe, clarinete, piano y crócalos con arco; *Stirrings Still II* (2008), para seis intérpretes: flauta alto, oboe, clarinete en A, crócalos, piano y contrabajo; *Stirrings* (2011), para nueve intérpretes: flauta alto, clarinete en A (sistema Boehm), oboe, crócalos (octava alta con 2 arcos de violonchelo), piano (piano de cola), arpa, violín, violonchelo (IV *scordatura*), contrabajo (con cinco cuerdas, V *scordatura*); *Still* (2011), para violín y orquesta; *Still / Aether/ Alba* (2020).

Ya lo había escrito Wassily Kandinsky en un pasaje de *Über das Geistige in der Kunst* en el cual el artista ruso recorre la calidad acústica de los colores para ejercer una influencia directa sobre el alma. Para Kandinsky, la luz espiritual (la sonoridad interior) brota de la libre orquestación de todos los colores en su relación con el amarillo-azul-rojo (1972, pp. 87-88). La paleta de rojos que Kandinsky menciona en este tratado aparece a lo largo de la trayectoria pictórica de Gerhard Richter, así como también en las composiciones de Rebecca Saunders, cuyos títulos hacen referencia a dicha gama.



Figura 6. Gerhard Richter, *Abstraktes Bild* (Pintura abstracta) (CR 747-1), 1991. Óleo sobre lienzo, 200 × 200 cm. Colección particular.

5. «Sin color» (Gerhard Richter), «el lienzo en blanco» (Rebecca Saunders)

«—Marco Blaauw: ¿Estás buscando conscientemente el silencio?

— Gerhard Richter: Sí, pero automáticamente... Silencio.»

(Blaauw, 27/08/2020)

Hay silencio, incluso en el texto, cuando la obra, contradiciendo el destino comunicativo del lenguaje, opone el esoterismo a la hermenéutica, en una palabra, cuando está en silencio. *Unhörbares hörbar machen* (Hacer audible lo inaudible) (Smoje, 2003, pp. 283–322). Un estudio detallado de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy apoya esta teoría.

Vladimir Jankélévitch, en su ensayo *La musique et l'ineffable* (La música y lo inefable), concibe la música como una forma de oración interior, silencio audible (2005, pp. 225, 227, 228–229).

Tanto en la creación literaria (Mallarmé, Beckett, Celan), donde se produce la disolución de la escritura y del hablante mismo, como en la composición musical (Boulez, Sciarrino, Saunders), donde el sonido se desvanece hasta su completa reintegración en el silencio originario, la blancura es una imagen recurrente para designar la Realidad última. Esta albu-ra omnipresente, es la geografía del proceso de autodisolución del individuo en la blancura omnímoda de lo absoluto. Saunders reitera la importancia que en la composición contemporánea tiene el silencio como lienzo sobre el que los sonidos se disuelven. Los sonidos como «manchas en el silencio» (S. Beckett).

En la música de Saunders el discurso se enriquece con una tímbrica muy cuidada, abierta a ámbitos sonoros propios de la improvisación. En sus obras, Saunders concibe el material como una sucesión de objetos sonoros concisos, secos, interrumpidos por periodos de silencio meticulosamente cuidados. Aquí, el silencio se convierte en un elemento tan importante como las propias notas. La relevancia de los sonidos sostenidos, la fisicidad del sonido, que está en sintonía con el último Scelsi (Andlington, 1999, p. 52), es el signo distintivo de esta compositora. En la música de Saunders hay una gran presencia de técnicas extendidas y ruidos, pero la progresión armónica tiene, asimismo, una presencia importante. El ruido y la armonía se complementan en una extensión recíproca, a modo de una *coincidentia oppositorum*. Siempre se mueve Saunders entre instrumentos que permiten amplias resonancias, reverberaciones: clarinete bajo, violonchelo, contrabajo. Blaauw (2004), para trompeta de doble campana / 11', *Blue and Gray* (2005), para dos contrabajos / 9', y, sobre todo, la excelente *Stirrings Still* (2006) —composición homónima de *A vueltas quietas* (1989), el último relato del escritor irlandés (Beckett, 2004)—, para cinco concertistas: flauta contralto, oboe, clarinete en La, crócalos y piano / 11', y *Stirrings Still II* (2008), para seis concertistas: flauta contralto, oboe, clarinete en La, crócalos, piano y contrabajo / 13', son perfectos ejemplos de una música que se mueve entre registros extremos, que prefiere el choque de sonoridades para crear atmósferas densas: «Constantes murmullos, armónicos dobles, microintervalos y un uso muy calculado del espacio y del tiempo, dan una sensación de expansión inmaterial al so-

nido, de transubstanciación de la música en un silencio muy elocuente.» (Yáñez, 18/11/2008). La sustancia del discurso de Saunders no anda lejos, en muchos momentos, de la de Morton Feldman. No es casualidad que sean los mundos de Mark Rothko y Samuel Beckett los que inspiren su universo sonoro. En una entrevista reciente Saunders reconoce, en términos similares a los de Salvatore Sciarrino, que la música nace en el silencio y muere en el silencio (cf. Losseff y Doctor, 2007; Ergal y Finck, 2010; Feneyrou, 2013; Wolf y Bernhart, 2016; Haselböck, 2020, pp. 20–36): «Descubrí el trabajo de Beckett en 1995 o 1996 y me impresionó mucho. [...] No hay música sin silencio: la pieza debe comenzar en silencio y terminar en silencio; sin silencio no tenemos un punto de referencia sonoro.» (Merlin, 2023).

Saunders, en la línea de Sciarrino, con quien comparte la imagen de la herida, en composiciones como *Shadow* (2013; estudio para piano solo / 9') y *Dust* (2017/18, para percusión solista / 25–28'), deriva las sonoridades hacia una disolución final en la nada (Nonnenmann, 2020, pp. 52–70): «*Dust* [...] mostrando la importancia que en la composición contemporánea tiene el silencio como lienzo sobre el que los sonidos se disuelven, alcanzando tan bellos colores, texturas y grados de presencia en su camino hacia la nada.» (Yáñez, 01/03/2021). Saunders, en el texto del programa de *Scar* (Cicatriz) (2018/19), para 15 solistas y director de orquesta / 19', escribe en términos similares a Sciarrino:

El silencio es el lienzo en blanco en el que el peso del sonido deja su huella. En *Scar*, el sonido rasga la superficie del silencio, o despelleja la piel, se acerca y cae en lo oculto. En busca de lo oculto, de lo que yace en el interior.

6. Consideraciones finales

En *Moving Picture (946–3) Kyoto Version* (2019–24) hemos visto la plasmación en la creación contemporánea de la complementariedad de los sentidos a la que apunta el compositor italiano Luciano Berio en su conferencia «Ver la música». Se trataba aquí de «apreciar las ventajas de un ojo que escucha y de un oído que ve» (2019, p. 106). En este sentido, el islamólogo y filósofo francés Henry Corbin, en su ensayo «Del sentido musical de la música persa», afirmaba que «sólo el hechizo musical nos puede hacer presentir y ver, en la medida en que la audición musical [*samā*] llegue a hacernos súbitamente “clarividentes”» (2005, p. 133) por medio de la visión interior directa (persa: *baṣīrat*); cf. «los clarividentes y los ultravisionarios» —a los que alude Vladimir Jankélévitch— que «con esa segunda visión que es la intuición, ven en la oscuridad las esencias invisibles» (2005, p. 227). Los profetas fueron llamados «videntes» (βλέπωντας) (*blépontas*) (2 Re 17:13) y sobre los cambios de los sentidos anímicos de Jacob (la enseñanza que viene por medio del oído) y de Isaac (la evidencia tal como proviene de la vista), véase Filón de Alejandría, *De confusione linguarum* (La confusión de las lenguas), XVI, 72 (2009–2016, vol. III, pp. 45–46, 93). Asimismo, el musicólogo francés Laurent Feneyrou, a partir de la idea de «la Forma imaginal del sonido» que el Luigi Nono tardó encontró en el ejemplar que poseía de la traducción italiana del libro *Corps spirituel et Terre céleste* de Henry

Corbin (1996, p. 157; cf. Nono, 2007, pp. 26, 573), a propósito de la audición espiritual en la música persa, del concierto u *oratorio* interior (*samāʿ*) entre los místicos neoplatónicos persas, habla de la «escucha de lo invisible» (2003, p. 778). Por su parte, el compositor italiano Salvatore Sciarrino titula uno de sus escritos del año 2007: «El color del sonido» (2013a, pp. 41-46). El propio Corbin, como Kandinsky, emplea un terminología musical aplicada al color: así, en un contexto cosmológico, habla de «la *resonancia* de los colores en cada universo» (2003, p. 45). Como ejemplo reciente de esta visión sinestésica, hemos tomado como referente un trabajo interdisciplinar o transversal, *Moving Picture (946-3) Kyoto Version* (2019-24), una instalación inmersiva en filme y música que, partiendo del cuadro de Gerhard Richter titulado *Abstraktes Bild* (CR 946-3) (2016), pintura recreada cinematográficamente por Corinna Belz y complementada a su vez por una composición de Rebecca Saunders, se llevó a término en el templo Kiyomizu-dera de Kioto en 2019. Gerhard Richter siempre se ha sentido atraído por la música clásica —series *Bach* (CR 785) (1992); *Cage* (CR 897-1) (2006) (Wilmes, 2008, pp. 147-153; Elger y Obrist (2009), índice s.v. «Bach», «Cage»; Storr, 2009; Honnef, 2019, pp. 74-77)— que escucha mientras pinta. Richter gusta de comparar el proceso artístico que emplea con el de la música y cita a compositores como Bach, Mozart, Schönberg o Branca como inspiradores del impulso creativo y la fuerza evocadora que necesita para abordar el problema de la construcción y la estructura de sus cuadros abstractos (Lebrero Stals y Buchloh, 1994, p. 26). Por su parte, Rebecca Saunders ha manifestado su interés por la relevancia del color en la obra de Mark Rothko. Ciertas figuras musicales han creado un discurso con el mundo pictórico de Rothko en su obra, como Morton Feldman y su legendaria *Rothko Chapel* (1971), pero también Rebecca Saunders con su pieza *Blue and Gray* (Azul y gris) (el título está tomado del de un cuadro de Rothko de 1962).

El color rojo —Gerhard Richter, *Red* (CR 821) (1994), *Abstraktes Bild* (CR 611-2) (1986), *Abstraktes Bild* (CR 747-1) (1991) (Wilmes, 2008, pp. 139-147); Rebecca Saunders, *Cinnabar* (1999), *Vermilion* (2003), *Crimson* (2004/05), que recoge citas sobre el color rojo de Wassily Kandinsky (1972) y de Derek Jarman (2017) (Saunders, 2003)— se erige en ambos creadores como el color simbólico fundacional sobre el cual construir el tejido visual y sonoro. Sin embargo, en último término, tanto en la audición silente de Richter como en la escucha sonora de Saunders, el silencio constituye un referente esencial. Ambos creadores, sin proponérselo, dan cuenta de la vigencia de la concepción platónica del alma incolora, informe e intangible de Platón y de Plotino. Plotino apuntaba hacia una supraesencia «amorfa» y «aplástica» más allá de lo que tiene forma y color. No obstante, los griegos buscaron, de algún modo, un misterio inaudible por encima de las apariencias acústicas. La música de Scelsi, Ligeti, Nono, Sciarrino o Saunders sería la plasmación de esta utopía. La renuncia paradójica del color —por medio de los (no) colores: negro, blanco y gris—, siempre han desempeñado un papel importante en el arte de la sustracción de Richter. El gris monocromo en la pintura de Richter y el silencio como lienzo en blanco en las composiciones de Saunders, hace que el color de la pintura (la gama de colores rojos presentes en ambos) se reintegre en el «sin color» (Mark Rothko) (Rodman, 1957, p. 95) o en el gris «ni visible ni invisible, equivalente a indiferencia, au-

sencia de forma» (Gerhard Richter) (Elger y Obrist, 2009, p. 92; Spieler, 2005, pp. 8-23) de la Realidad originaria; o bien que el sonido, como en Gustav Mahler (*Sinfonía n.º 9*, con los cinco minutos finales de arrobamiento de Claudio Abbado invocando la sabiduría del silencio... en los cuales se pueden escuchar multitud de sonidos sin instrumentos), Claude Debussy (*Pelléas et Mélisande*) o Salvatore Sciarrino (*Un'immagine d'Arpocrate*) se disuelva en el blanco acromático (Salvatore Sciarrino, Rebecca Saunders) o monocromo (Juste Janulytè) del Silencio primordial, que es su fuente y su término.

Referencias

- Adorno, Th. W. (2006). *Escritos musicales I-III* (Obra completa, 16). Akal.
- Adorno, Th. W. (2011). *Escritos musicales V* (Obra completa, 18). Akal.
- Adorno, Th. W. (2021). *La fonction de la couleur dans la musique. Timbre, musique et peinture, Wagner, Strauss et autres essais*. Contrechamps.
- Andlington, R. (1999). The Music of Rebecca Saunders. Into the Sensuous World. *The Musical Times*, 140(1868), 48+50-56. <https://doi.org/10.2307/1004495> <https://www.jstor.org/stable/1004495>
- Angius, M. (2007). *Come avvicinare il silenzio. La musica di Salvatore Sciarrino*. Rai Libri.
- Belgiojoso, R. (2014). Aux limites du silence. À l'écoute de Luciano Berio, Luigi Nono et Salvatore Sciarrino. *Lettere Italiane*, 66(1), 74-93.
- Berio, L. (2019). *Un recuerdo al futuro*. Acantilado.
- Blaauw, M. (27/08/2020). „Wenn ich Musik höre, fallen mir Bilder ein“. Gerhard Richter im Gespräch mit dem Trompeter Marco Blaauw. Mediathek Berliner Festspiele. „Wenn ich Musik höre, fallen mir Bilder ein“
- Butin, H. y Gronert, S. (Eds.). (2004). *Gerhard Richter. Editions 1965-2004. Catalogue raisonné*. Hatje Cantz.
- Chavarría-Aldrete, B. (2017). Entrevista/Interview Rebecca Saunders. https://www.youtube.com/watch?v=_aelD1yA4q8
- Chrétien, J.-L. (1997). *La llamada y la respuesta*. Caparrós.
- Corbin, H. (1996). *Cuerpo espiritual y Tierra celeste. Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Siruela.
- Corbin, H. (2003). *Templo y contemplación. Ensayos sobre el islam iraní*. Trotta.
- Corbin, H. (2005). *El Imam oculto*. Losada.
- Didi-Huberman, G. (2014). *El hombre que andaba en el color*. Abada.
- Elger, D. (2002). *Gerhard Richter, Maler*. Dumont.
- Elger, D. y Obrist, H. U. (eds.). (2009). *Gerhard Richter. Writings 1961-2007*. D.A.P./Distributed Art Publishers.
- Ergal, Y.-M. y Finck, M. (Comps.). (2010). *Écriture et silence au XX^e siècle*. Presses Universitaires de Strasbourg.
- Feneyrou, L. (Dir.). (2003). Dramaturgies négatives. En L. Feneyrou (Dir.), *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX^e siècle* (pp. 735-780). Publications de la Sorbonne.
- Feneyrou, L. (Dir.). (2013). *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino*. Centre de documentation de la musique contemporaine.

- Filón de Alejandría. (2009–2016). *Obras completas*. Trotta.
- Friedel, H. y Storr, R. (2011). *Gerhard Richter: Red/Yellow/Blue. The BMW Paintings*. Prestel.
- Gavoty, B. (1961). Who Are You, Olivier Messiaen? *Tempo*, New Series, 58, 33–36. <https://www.jstor.org/stable/944251>
- Haselböck, L. (2020). «Wie klingt die Stille?». Klangräume und Klangdramaturgie bei Rebecca Saunders. En U. Tadday. (Ed.), *Rebecca Saunders. Musik-Konzepte* (pp. 20–36). Neue Folge, IV, 188/189.
- Henry, M. (2008). *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Siruela.
- Honnef, K. (2019). *Gerhard Richter*. Taschen.
- Jankélévitch, V. (2005). *La música y lo inefable*. Alpha Decay.
- Janulyté, J. (2022). Entretien exclusif avec. Une introduction à la Musique monochrome. Entrevista realizada en mayo de 2022 por Éric Denut. Éditions Durand Salabert Eschig. [Entretien exclusif avec Justè Janulyté – Une introduction à la musique monochrome](#)
- Jarman, D. (2017). *Croma. Un libro de color*. Caja Negra.
- Jenni-Preihs, M. (2013). *Gerhard Richter und die Geschichte Deutschlands*. LIT Verlag.
- Kandinsky, W. (1972). *De lo espiritual en el arte*. Barral.
- Klee, P. (1987). *Diarios 1898–1918*. Alianza.
- Lawlor, R. (2024). El número pitagórico como forma, color y luz. En Ch. Bamford. (Ed.), *Pitágoras y la ciencia sagrada* (pp. 283–317). Atalanta.
- Lebrero Stals, J. y Buchloh, B. H. D. (1994). *Gerhard Richter*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Losseff, N. y Doctor, J. (Eds.). (2007). *Silence, Music, Silent Music*. Ashgate.
- Merlin, A. (2023). Rebecca Saunders : la musique à fleur de peau. Entretien par Arnaud Merlin. <https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2023/06/rebecca-saunders-la-musique-a-fleur-de-peau/>
- Messiaen, O. (1977). *Recherches et expériences spirituelles*, Notre-Dame de Paris, 4 de diciembre de 1977. Leduc.
- Messiaen, O. (1986). *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Pierre Belfond.
- Misuraca, P. (2013). «Dal Nulla al Nulla». La poétique du Vide de Salvatore Sciarrino. En L. Feneyrou. (Dir.), *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino* (pp. 73–80). Centre de documentation de la musique contemporaine.
- Nonnenmann, R. (2020). Musik um Nichts. Rebecca Saunders' Traditionen, Routinen, An- und Widersprüche. En U. Tadday. (Ed.), *Rebecca Saunders. Musik-Konzepte* (pp. 52–70). Neue Folge, IV, 188/189.
- Nono, L. (2007). *Écrits*. Contrechamps.
- Pastoreau, M. (2023). *Rojó. Historia de un color*. Folioscopio.
- Richter, G. (2011). *Patterns. Divided Mirrored Repeated*. Walther Koenig.
- Richter, G., Buchloh, B. H. D., Gidal, P. y Pelzer, B. (1993). *Gerhard Richter. Catalogue Raisonné 1962–1993*. 3 vols. Hatje Cantz.
- Rodman, S. (1957). *Conversations with Artists*. The Devin-Adair Company.

- Saunders, R. (2003). *Vermilion*. [Vermilion — Rebecca Saunders — Composer](#)
- Saunders, R. (2004/05). *Crimson*. [Crimson — Rebecca Saunders — Composer](#)
- Saunders, R. (2018/19). *Scar*. [Scar — Rebecca Saunders — Composer](#)
- Saunders, R. (2019/20). *Moving Picture 946-3*. [Moving Picture 946-3 — Rebecca Saunders — Composer](#)
- Sciarrino, S. (2001). *Carte da suono* (1981-2001). Cidim-Novecento.
- Sciarrino, S. (2013a). La couleur du son. En L. Feneyrou. (Dir.), *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino* (pp. 41-46). Centre de documentation de la musique contemporaine.
- Sciarrino, S. (2013b). Le son et le silence. En L. Feneyrou. (Dir.), *Silences de l'oracle. Autour de l'œuvre de Salvatore Sciarrino* (pp. 81-84). Centre de documentation de la musique contemporaine.
- Sholl, R. y Maas, S. van. (Eds.). (2017). *Contemporary Music and Spirituality*. Routledge.
- Smoje, D. (2003). L'audible et l'inaudible. En J.-J. Nattiez. (Dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1 (*Musiques du XX^e siècle*) (pp. 283-322). Actes Sud, Cité de la musique.
- Spieler, R. (Ed.). (2005). *Gerhard Richter. Ohne Farbe = Without Color*. Museum Franz Gertsch, Hatje Cantz.
- Storr, R. (2009). *Gerhard Richter. The Cage Paintings*. Tate Gallery Publications.
- Trías, E. (2010). *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg.
- Wilmes, U. (Ed.). (2008). *Gerhard Richter. Large Abstracts*. Hatje Cantz.
- Wolf, W. y Bernhart, W. (2016). (Eds.). *Silence and Absence in Literature and Music*. Brill.
- Yáñez, P. (18/11/2008). Rebecca Saunders, la incansable exploradora. *Mundoclásico.com*. <https://www.mundoclasico.com/articulo/12017/Rebecca-Saunders-la-incansable-exploradora>
- Yáñez, P. (01/03/2021). Solo (1) Rebecca Saunders. *Mundoclásico.com*. <https://www.mundoclasico.com/articulo/34422/Solo-1-Rebecca-Saunders>

Componer entre disciplinas: un elogio de lo antidisciplinar

Composing Across Disciplines: A Praise of the Antidisciplinary

ALBERTO BERNAL

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España

Resumen

La música contemporánea histórica (aquella que ha sido progresivamente institucionalizada y academizada desde 1945) ha mantenido un fuerte apego al concepto de música absoluta y su cierre unidisciplinar que, como tarde, habría sido definido a mediados del siglo XIX (Hanslick). El presente texto plantea y recorre posibles salidas de esta situación a través de diferentes maneras de relación entre disciplinas, y su correspondiente puesta en duda de aquellos paradigmas del hacer disciplinar definidos por Rancière en su texto "pensar entre disciplinas": el territorio, la medialidad (objetos) y sus consiguientes métodos. Desde la idea cerrada de disciplina, se planteará, por tanto, un camino de relaciones definidas (unidisciplina, relación incidental, multidisciplina, interdisciplina y transdisciplina) que, en última instancia, llegará a su propia negación en la idea de antidisciplina, en tanto que un hacer consciente de los límites en los que se inscriben las diferentes disciplinas y que, desde esta consciencia, los borra deliberadamente en una búsqueda de un hacer más allá de las preconcepciones mediáticas, metodológicas y territoriales.

PALABRAS CLAVE: disciplina, multidisciplina, interdisciplina, transdisciplina, antidisciplina.

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Alberto Bernal
alberto-bernal@gmx.de

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 30.09.2025

Accepted: 28.12.2025

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Bernal, A. (2025). Título del artículo que se haya de maquetar en este archivo seguido del subtítulo en su caso.

Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen, 8.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21285>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21285>

Composing Across Disciplines: A Praise of the Antidisciplinary

ALBERTO BERNAL

Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Spain.

Abstract

Historical contemporary music (that which has been progressively institutionalised and academised since 1945) has maintained a strong attachment to the concept of absolute music and its unidisciplinary closure which, at the latest, would have been defined in the mid-nineteenth century (Hanslick). This text raises and explores possible ways out of this situation through different ways of relating between disciplines and its corresponding questioning of those paradigms of the disciplinary practice defined by Rancière in his text 'thinking between disciplines': territory, mediality (objects) and their consequent methods. From the closed idea of discipline, a path of defined relations (unidiscipline, incidental relation, multidiscipline, interdiscipline and transdiscipline) will therefore be proposed, which will ultimately reach its own negation in the idea of anti-discipline, insofar as a doing that is conscious of the borders in which the different disciplines are inscribed and which, from this conscience, deliberately erases them in a search for a doing that goes beyond media, methodological and territorial preconceptions.

KEY WORDS: discipline, multidiscipline, interdiscipline, transdiscipline, antidiscipline.

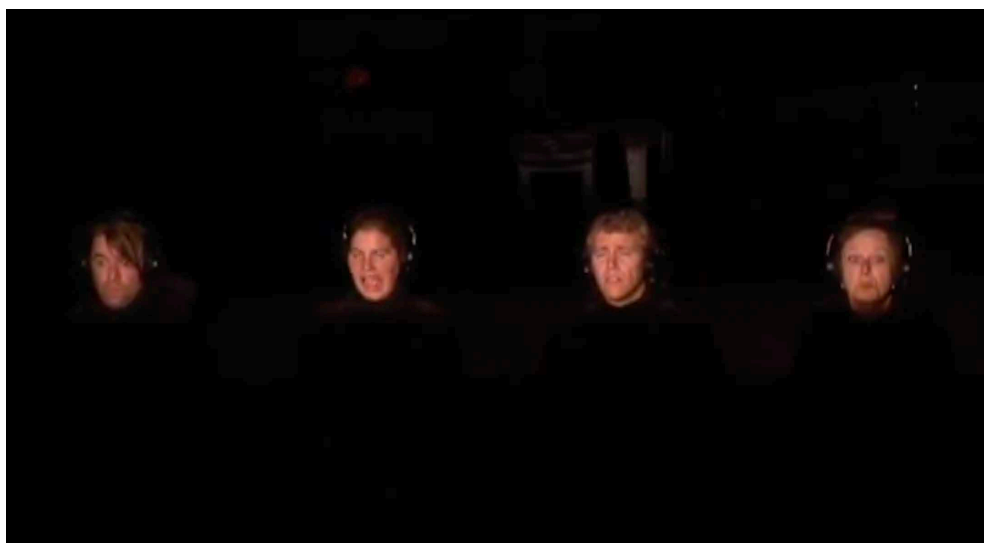


Fig. 1. Captura de: Carolyn Chen, *Adagio*, publicado el 9 de noviembre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=jMtuo6fr-sl>

En el escenario aparecen tres personas sin ningún tipo de instrumento, se colocan unos auriculares por los que, según se lee en el programa de mano, escuchan el *adagio* de la séptima sinfonía de Bruckner. El público no escucha absolutamente nada, presenciando únicamente cómo esas tres personas gesticulan y articulan sus rostros en aparente relación con aquella música que sólo pueden escuchar ellos. Se trata de la obra "adagio", creada en 2009 por Carolyn Chen. Por el contexto (título, contenido aural, formación de la artista, interpretación en circuitos musicales, etc.), podríamos decir que se trata de música. Sin embargo, es una obra que desafía la mayoría de definiciones. Por descontado, las más convencionales ("música como sucesión ordenada de sonidos", etc.). Pero incluso con otros intentos de expansión del fenómeno musical nos resulta complicado ubicar la obra de manera más o menos concreta. Uno de los compositores más manifiestamente transmediales de los últimos tiempos, Johannes Kreidler, establece cinco criterios de diferenciación de las artes: tiempo/espacio, mercantizable/no-mercantizable, auditivo/visual, material/inmaterial y participativo/no-participativo (Kreidler & Seidl, 2017). Salvo, quizá, con el primero de ellos (la obra parece inscribirse más o menos claramente en el tiempo, aún teniendo un fuerte componente espacial), el resto de criterios no son de gran ayuda para una obra así. Su visualidad está determinada por la escucha, una escucha que es manifiestamente inmaterial, pero que, a su vez, se hace visible en la materialidad de los cuerpos que la incardinan. Aparentemente no-participativa, la obra parece actuar como una especie de espejo de aquellas personas que la contemplan pasivamente, no en vano, la autora clasifica esta obra dentro de su categoría de "music for people". Incluso desde el punto de vista de lo mercantizable, obras y compositores con acercamientos parecidos (como el propio Kreidler) suelen acabar formando parte de dispositivos provenientes del sistema del arte (galerías, museos, formatos expositivos, etc.), y, desde su videodocumentación, nos es inevitable trazar una conexión con la pieza de videoarte *The quintet of the astonished* (Bill Viola, 2010), plenamente creada desde y para el sistema (mercantizable) de las artes plásticas.

Fig. 2. Captura de: Bill Viola, *The Quintet of the Astonished*, publicado el 11 de julio de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=nSIMgPXOkmk>



Si hay algo que parezca más o menos claro es que la citada obra nos genera cierta confusión cuando intentamos ubicarla dentro de categorías o disciplinas más o menos establecidas. No parece tampoco ocupar una posición híbrida o intercalada entre diferentes disciplinas, sino que, más bien, al presenciarla parece moverse de un lado a otro de nuestras retículas perceptivas, cuestionando la presencia estática de estas últimas.

Es interesante traer aquí a colación cómo, para Foucault (2012), la primera de las grandes operaciones de la disciplina es, precisamente, la transformación de lo confuso (a su vez inútil y peligroso) en una multiplicidad ordenada. Desde esta perspectiva, una obra como “adagio” parece, más que ir más allá, revolverse contra el concepto de disciplina como tal, trabajando justamente en ese terreno movedizo de la confusión y la desubicación, no ya como efectos colaterales, sino como plenos recursos estéticos. Podríamos decir, anticipando conclusiones, que se trata de un acercamiento manifiestamente anti-disciplinar.

Con el presente texto queremos plantear y explorar un recorrido de alejamiento disciplinar, desde el propio concepto de disciplina como tal hasta su propia negación, pasando, disciplinadamente, por diferentes formas de relación entre disciplinas, artísticas y no-artísticas, y sus correspondientes medios, contextos, dispositivos, creadores y creadoras y modos de hacer en general.

DISCIPLINA

GRÁFICO 1 - DISCIPLINA

En uno de los textos más esclarecedores acerca del concepto de disciplina y sus consecuencias, Rancière (2015) afirma: "el pensamiento disciplinario dice: tenemos nuestro territorio, nuestros objetos y los métodos que le corresponden" (p. 182). Es decir, más allá (o además) de las concepciones habituales de la disciplina en tanto que manera ordenada de hacer las cosas, la disciplina implica un triple cierre: territorial, mediático (los objetos) y metodológico. Foucault (2012), por su parte, atribuye también como consustancial al concepto de disciplina la exigencia de una clausura, "la especificación de un lugar heterogéneo a todos los demás y cerrado sobre sí mismo" (p. 130), poniendo como ejemplos paradigmáticos el internado, el cuartel o la fábrica. Las disciplinas artísticas se consolidarían, de esta manera, como espacios claramente delimitados, constituyéndose a sí mismas como tales a través de un medio concreto (sus "objetos") y estableciendo sus propios métodos, que deben ser aprendidos por aquellos/as que quieran participar de su práctica en las instituciones específicamente establecidas para ello.

A su vez, esta forma reglada y normativa de proceder con el medio tiene como efecto colateral la aparición de una característica no poco importante: la idea de "maestría". Desde el momento en que existe una serie de procedimientos y métodos consustanciales a la propia disciplina, pueden establecerse juicios de valor sobre su mejor o peor dominio, diferenciándose claramente (y con no poca objetividad) el mero aprendiz del ya instruido, y a su vez éste del verdadero maestro que domina tales métodos establecidos. Asimismo, y desde esta linealidad metodológica y procedimental, pueden establecerse pedagogías del correcto aprendizaje de una disciplina, potenciando unas técnicas y maneras de hacer, (a la vez que se descartan las que no son propias) y descomponiéndolas en partes cuyo dominio pueda adquirirse competentemente por separado para, en algún momento, conformar ese ideal de perfección propio de cada disciplina.

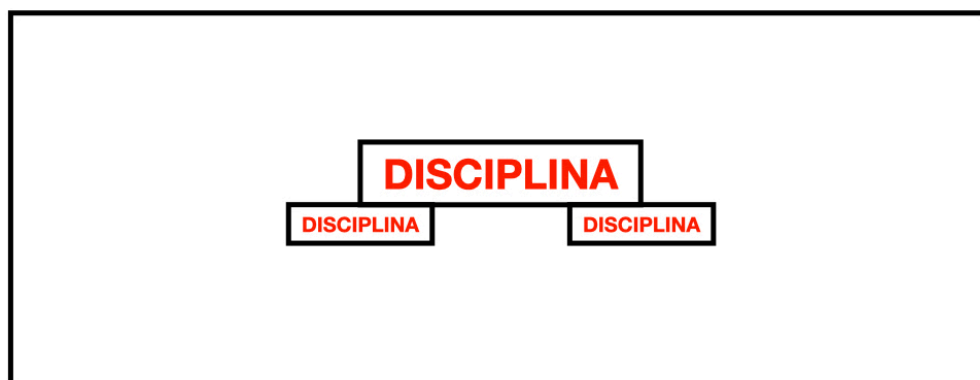


GRÁFICO 2 - UNIDISCIPLINA

Desde esta concepción disciplinar de la creación artística, encontraríamos su aplicación más inmediata en el concepto de "unidisciplina". Es decir, una praxis en la que el discurso estético está claramente delimitado en un único territorio, con sus correspondientes medios y métodos.

La idea de música absoluta acuñada por Eduard Hanslick es un claro exponente de ello: "el contenido de la música no es otro que las formas sonoras que se escuchan, pues no es únicamente que la música sólo pueda expresarse mediante sonidos, sino que lo único que puede expresar como tal es, precisamente: sonidos" (Hanslick, [1854] 1982). Es interesante hacer notar cómo no es para nada casual que este concepto surgiera en un ensayo acerca de la belleza musical ("Sobre lo musicalmente bello"). El cierre mediático-disciplinar de las artes es histórica e ideológicamente paralelo al cierre estético sobre el concepto de belleza. La definición de las conocidas seis disciplinas artísticas (arquitectura, escultura, danza, música, poesía y pintura) (Batteux, [1746] 2016) a las que luego se les sumaría el "séptimo arte" (Canudo, s.f.; [1911] 2025), se da también en un ensayo que fundamentalmente habla de belleza y de gusto; conceptos que tratan de universalizarse, de reducirse a un común denominador, gracias a la inestimable ayuda de su cierre disciplinar. Es desde el establecimiento de una disciplina claramente delimitada (mediática, metódica y estéticamente) cuando podemos hablar, con la propiedad que desde aquí se nos otorga, de un concepto mayormente unívoco de belleza.

Si bien, tanto lo uno como lo otro, son debates aparentemente históricos, no es de poco interés la gran relevancia que han tenido en el transcurso posterior de los diferentes medios artísticos. Así, Harry Lehmann (2018) destaca que "resulta sorprendente que la música contemporánea se haya manifestado casi exclusivamente como música absoluta, pues ya en el siglo XIX era la música programática la forma más avanzada de música clásica. Cuando Beethoven empleó texto para el cuarto movimiento de su Sinfonía n.º 9, podía leerse ahí el mensaje oculto de que la música pura instrumental había llegado a sus límites, unos límites que incluso su propio maestro tuvo que trascender por una necesidad interna. ¿Por qué la

música contemporánea no se ha relacionado con la música programática, volviéndose, en su lugar, hacia la vieja idea de música absoluta?”

El discurso unidisciplinar ha dominado buena parte del transcurso del arte hasta nuestros días, tanto en los ámbitos más convencionales como también en muchas vanguardias¹. Es lo que Alan Kaprow definió como “arte Arte”, el cual “es innovador, por supuesto, pero sobre todo en términos de una tradición de movimientos y referencias profesionalizadas: arte engendrado a partir del arte. [...] Por encima de todo, el arte Arte detenta el uso exclusivo de ciertos entornos y formatos sagrados heredados de la tradición” (Kaprow, 2016, p.145).

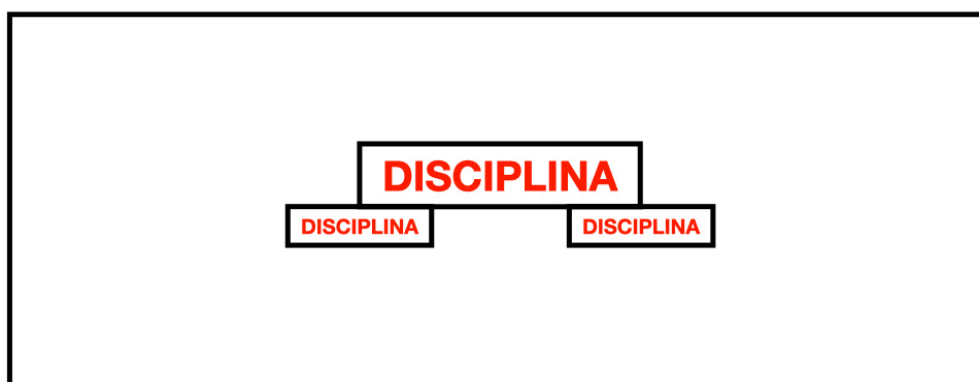


GRÁFICO 3 – DISCIPLINA INCIDENTAL

En la confluencia de dos o más disciplinas, la relación más básica que podemos encontrar es la de incidentalidad. Hablamos aquí de una relación de subordinación de una o varias disciplinas hacia otra disciplina central: música para la imagen, como en el caso de una banda sonora convencional, donde el elemento musical refuerza una determinada acción fílmica o dramática preexistente; vídeo para la música, como en el caso del videoclip, donde el medio videográfico apoya a su vez una música que fue creada sin pensar en esa capa visual que le suministra el medio añadido; o tantos otros ejemplos de sobra conocidos. Es aquí el prefijo para lo que define esta relación de aplicabilidad de una disciplina hacia otra (“música aplicada” es otro término habitualmente utilizado para referirse más o menos a lo mismo dentro del ámbito musical, o bien “música utilitaria”, proveniente del alemán “Gebrauchsmusik”).

En la relación incidental de las disciplinas, no suele existir demasiada comunicación entre los diferentes creadores, dándose muchas veces la circunstancia de que, para reforzar la disciplina dominante, simplemente se toman materiales preexistentes de otras disciplinas

1. Cabe destacar aquí, especialmente, la influyente posición mostrada por el crítico Clement Greenberg, quien, en un intento por promover el expresionismo abstracto norteamericano como forma de arte más avanzada, no se cansaba de abogar porque la pintura se ocupe exclusivamente de sí misma, “prescindiendo de cualquier efecto que pueda provenir desde el medio de cualquier otra disciplina artística”. (Greenberg, 2002, p. 775).

Umática. 2025;8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21285>

que cumplen esa función sin haber sido creadas originalmente para ello². Tampoco se suele dar un cuestionamiento del medio como tal: las disciplinas hacen uso de sus medios y métodos habituales, e incluso, como en el caso de las bandas sonoras, pueden llegar a ser comercializadas de manera independiente.

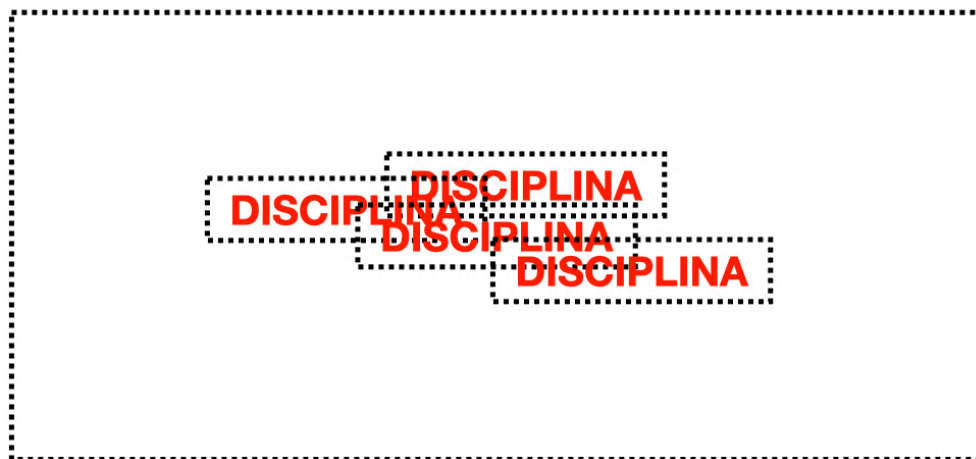


GRÁFICO 4 – MULTIDISCIPLINA

Cuando dos o más disciplinas realizan aportaciones a una obra común desde sus diferentes territorios disciplinares, pero en una relación menos jerarquizada, nos encontraríamos ante lo que comúnmente se denomina multidisciplinaria: música y danza, vídeo y escultura, música y videoproyección o cualquier otra relación aditiva más o menos disociada. Es la conjunción “y” la que, gramaticalmente, define esta relación en la que las diferentes disciplinas siguen claramente delimitadas sobre sí mismas, pero entre todas ellas colaboran para generar una gran realidad multidisciplinaria en la que, pudiendo trazar claramente los límites y las contribuciones de cada disciplina, ya empieza a dejar de tener sentido separar éstas de la multidisciplinaria para la que fueron creadas. Puesto que cada disciplina sigue manteniendo su propia identidad (con sus correspondientes medios y métodos), lo habitual es que estas sean ejercidas por creadores diferentes, profesionales especializados en el medio en cuestión, o, cuando son asumidas por una misma persona, esta suele mostrar una gran competencia en cada una de las disciplinas componentes, como si, en el fondo, desempeñara varios roles de manera separada.

Un ejemplo muy claro de multidisciplinaria es el videomapping, donde confluyen música (habitualmente muy convencional), videoproyección y, en la mayoría de los casos, una cierta dramaturgia realizada para la ocasión. No suele haber una dominancia clara de ninguna de las áreas disciplinares, siendo todas ellas necesarias para el resultado final, y la relación entre creadores tiende a ser más horizontal.

2. Lo cual suele ser una fuente habitual de disputas, como la furia de Gyorgy Ligeti al enterarse de que Stanley Kubrick había utilizado 32 minutos de su música sin su permiso explícito para su archiconocida “2001: A Space Odyssey”.

Ciertas formas de cine tienden también a lo multidisciplinar. Si en el cine convencional lo que predomina es más la incidentalidad y verticalidad en la toma de decisiones, en algunas propuestas más experimentales la importancia de la fotografía, la música (a veces de manera un tanto indisociada del espacio sonoro) y otros medios hace que el resultado final sea percibido más como un conglomerado de medios (y autores) que dialogan entre sí, que como meros soportes. *Eraserhead*, del recientemente fallecido David Lynch, es un buen ejemplo de ello, o algunos filmes de Lois Patiño como *Lua Vermelha* o *Samsara*; en todos ellos la música (o el espacio sonoro, casi indisociable de esta última), lejos de apoyar una determinada acción, se constituye como un elemento más del discurso. Casi exactamente lo mismo podría decirse de algunas propuestas de teatro postdramático, donde las diferentes disciplinas suelen mostrar una relación desjerarquizada; es lo que Hans-Thies Lehmann denomina como “parataxis” (Lehmann, 2013). Igualmente, las propuestas operísticas más postdramáticas tienden también hacia la relación multidisciplinar, sin un predominio claro de un medio sobre otro.

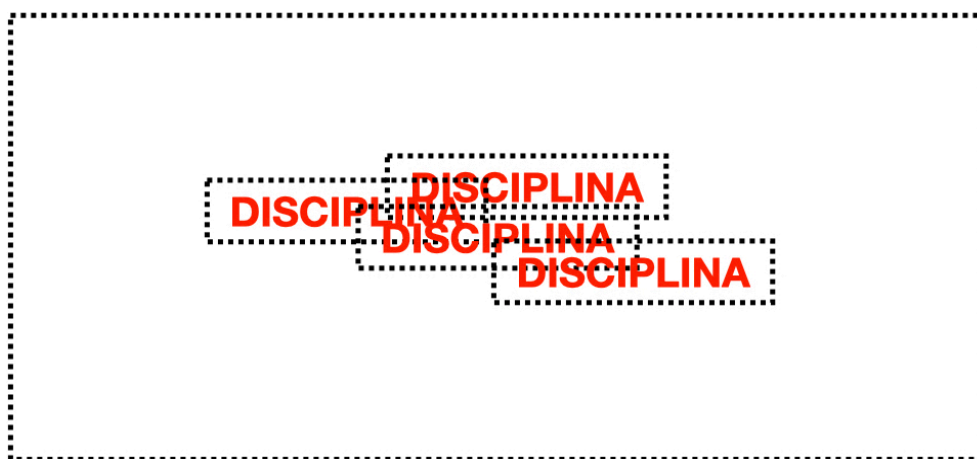


GRÁFICO 5 - INTERDISCIPLINA

En ocasiones, los límites entre disciplinas, así como sus respectivos territorios, pueden comenzar a difuminarse. La propia identidad de cada disciplina, a su vez, se desdibuja, catalizando el entrelazamiento disciplinar, su hibridación o incluso su confusión. Es lo que comúnmente podría denominarse “interdisciplina”.

Vista así, la interdisciplina se produciría como una especie de superposición multiplicativa entre disciplinas, desde la que algunos elementos comunes podrían potenciarse, llegando en ocasiones a anularse aquellos no comunes. Es, quizá, la preposición “con” la que mejor define esta relación de superposición, como en las numerosísimas propuestas audiovisuales (en el sentido de música con imágenes, no de música para la imagen) de compositores como Michael Beil, Sarah Glojnaric o Stefan Prins. Otro cierto ejemplo de interdisciplina podría ser la dirección de escena; si bien ésta se inscribe habitualmente en una realidad, tal y como hemos comentado, más multidisciplinar que interdisciplinar, el lugar desde el que se ejerce la

puesta en escena, con la habitual superposición de diferentes medios, tiende a borrar la delimitación disciplinar de estos.

Más que en la aportación (de medios y métodos), la interdisciplina opera desde el intercambio: los métodos de una disciplina pueden ser aplicados a otra, los criterios estéticos se confunden entre sí, los medios se hibridan... Y lo mismo puede aplicarse a sus creadores y creadoras: alguien con formación en artes plásticas acaba asimilando el medio sonoro y, de esta manera, expandiendo o emborronando los paradigmas estéticos desde los que opera; los compositores y compositoras que incorporan la visualidad construyen ésta desde criterios y métodos compositivos que pierden su esencia al convertirse en imagen, o viceversa. Es, por tanto, habitual, que detrás de una obra interdisciplinar haya una única persona que, teniendo su propio bagaje experiencial y profesional, acabe por "desertar" de la clausura de su propia disciplina para meterse "donde no le llaman", donde aparentemente no tiene competencia, pudiendo ser esto un medio, otra disciplina u otro dispositivo, cuya pureza estaría emborronando con su aportación externa. Y, si no es una única persona, es aquí donde se establecen procesos (no siempre exentos de problemas de entendimiento) de co-autoría entre varios creadores y creadoras que abren sus propias disciplinas para encontrar algo que no sé sabe muy bien qué es y, por tanto, carece de métodos, de prescripciones, de certezas estéticas y de criterios fuertes de valor.

Es así como, en ocasiones, se generan "nuevas disciplinas", algunas de las cuales tendrán éxito como formas generalizadas de hacer e irán asumiendo poco a poco todo aquello que configura una disciplina como tal: su propia delimitación y clausura, sus propios métodos, sus propios dispositivos de difusión (festivales, circuitos, especialistas, críticos, etc.), sus propias instituciones educativas (formación reglada, docentes acreditados, etc.), su propia historia (con sus hitos y personajes legitimados) y sus propios criterios estéticos. La performance, el arte sonoro o el videoarte podrían ser ejemplos de interdisciplinas cristalizadas ya como disciplinas, si bien, por lo general, siguen manteniendo una apertura y moldeabilidad mayores que otras formas artísticas más establecidas. Desde una proveniencia más musical, podría hablarse también de una cierta "nueva teatralidad musical", definida por Jennifer Walshe precisamente como "nueva disciplina", en obras de creadores y creadoras como ella misma, Jessie Marino, el mencionado Johannes Kreidler, Fran Cabeza de Vaca o Cathy van Eck. (Walshe, 2018).

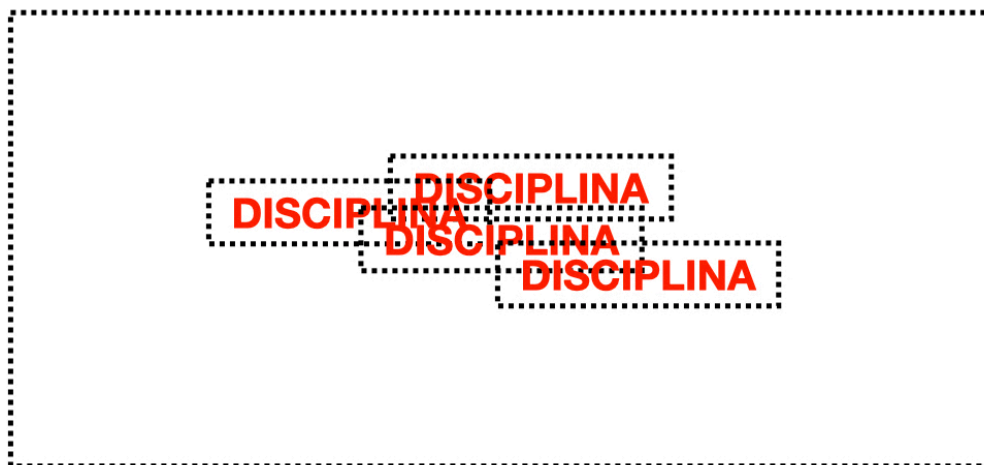


GRÁFICO 6 - TRANSDISCIPLINA

Desde esta permeabilidad entre disciplinas podemos hablar también del término de transdisciplinariedad³. Aunque más usado en ámbitos del conocimiento y su pedagogía que en el terreno artístico, y con muchos elementos comunes a los descritos bajo la "interdisciplina", añade una característica que nos parece particularmente interesante. Se trataría de una manifiesta eliminación de fronteras, no ya entre las propias disciplinas como tales, sino entre sus diferentes dominios de operación y aplicación: las ciencias exactas, las humanidades y las ciencias sociales y, por supuesto, el ámbito artístico. Desde este último, y más allá de una cuestión procedimental en su relación con la ciencia, es especialmente interesante su puesta en diálogo con lo social o, si se me permite, el acto de abrir lo estético a lo ético. En cierto modo, se trata de una interdisciplinariedad entre los grandes dominios disciplinares del arte y el no-arte, de la experiencia estética y la experiencia cotidiana, poniendo en comunicación los diferentes modos de hacer de cada dominio⁴.

3. Es pertinente señalar aquí un término que no hemos tenido demasiado en consideración, al aportar nada significativamente adicional. Se trata de la "transmedialidad". Si bien podría asociarse, por el prefijo "trans" al de "transdisciplina", está en realidad más cercano al de interdisciplina. La acepción más usada de "transmedia" o "transmedia" es aquella que alude a la expansión de un medio hacia otros, es decir, la expansión de una disciplina. Cuando se habla, por ejemplo, de música "transmedia", habitualmente se describe una práctica que, proveniente de lo musical (por contexto o por dispositivo), transita hacia otros medios como lo visual, lo performativo o lo escénico. El tan estudiado concepto de "escultura expandida" (Rosalind Krauss), por ejemplo, podría adscribirse también a esta, digamos, subtipología de lo intermedia. (Krauss, 1979).

4. Utilizo deliberadamente el término "modo de hacer" en lugar del anteriormente utilizado como método haciéndome un claro eco de este giro terminológico, pero sobre todo sociológico, que describe Michel de Certeau en su *La invención de lo cotidiano I, Modos de hacer* (de Certeau, 2000).

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21285>

Con la apertura de la comunicación entre los dominios de lo estético y lo social se pone también en tela de juicio el límite entre aquellos acreditados como creadores y creadoras, y aquellos que serían meros perceptores, entre la contemplación y la acción. Aboga aquí Rancière por “la creación de un espacio sin frontera que es también un espacio de igualdad” entre relatados y relatantes (Rancière, 2015, p. 181).

Uno de los proyectos que podrían ayudar a entender el papel de esta apertura de lo transdisciplinar es el trabajo llevado a cabo por el colectivo Ultra-red. Fundado en la década de los noventa por dos activistas en la lucha contra el SIDA, a lo largo de los años se ha establecido como una plataforma desde la que, siempre desde el medio operacional de las prácticas artísticas sonoras, visibilizar ciertas problemáticas sociales como el empoderamiento de los y las inmigrantes, las luchas contra el racismo, la ecología acústica... Uno de sus proyectos más significativos es la llamada *School of Echoes*, donde, a través de procesos colaborativos con diferentes colectivos ciudadanos llevados a cabo entre 2009 y 2013, trataban de poner en primer plano la pregunta: "What did you hear?" Los proyectos se llevaban a cabo mediante relativamente largos periodos de escucha, investigación y diálogo entre los y las participantes y el tejido social de los lugares que habitan. Si bien de aquí solían emerger diferentes materiales adscribibles al formato artístico, y finalmente expuestos como tales (mapas, piezas de escucha, instalaciones, etc.), el desdibujamiento del límite entre lo estético y lo social lleva consigo un consiguiente desdibujamiento de la consistencia de la obra artística como tal, perdiendo su definición y concreción entre los procesos de escucha y creación y su supuesta forma definitiva, entre un supuesto medio conducente a un fin y la jerarquía implícita entre ambas fases (v. Biserna, 2022).



GRÁFICO 7 - ANTIDISCIPLINA

Si, volviendo a Rancière, el establecimiento de fronteras entre disciplinas y dominios disciplinarios es algo que se ejerce bajo la forma de una historia ("sólo la lengua de las historias puede trazar la frontera, forzar la aporía de la ausencia de razón detrás de las razones de las disciplinas" (p. 182)), en definitiva, un acto estético, podríamos entonces plantear una estética del derribamiento de límites. Quizá, podemos llamarlo "antidisciplina", siendo conscientes de que apenas nos hemos alejado de las prácticas anteriormente descritas como "transdisciplinarias", salvo, quizá, por una voluntad consciente de transgresión.

Más allá de la ignorancia hacia los límites preconizada por el autor francés al abogar por lo "in-disciplinado"⁵, la idea de antidisciplina implica trabajar con plena consciencia de aquellos límites (históricos, ideológicos, institucionales...) desde los que operan las disciplinas artísticas, desde los que se establece el límite entre la disciplina y la no-disciplina: una ignorancia deliberada. Plantea un trabajo de desmontaje disciplinar, siendo esto quizá la diferenciación fundamental que podemos establecer con respecto a lo inter o transdisciplinar, si es que nos sigue ayudando seguir manteniendo el juego terminológico para poner de relevancia los fenómenos subyacentes.

En cierto sentido, la idea de antidisciplinariedad vendría a refutar también la propia disciplina desde la que se dicen las diferentes categorías de, no ya sólo la disciplina como tal o la unidisciplina, sino también las subsiguientes de disciplina incidental, multidisciplina, interdisciplina o transdisciplina, pues, como decíamos, no son más que relatos que nos hemos creado para tratar de rastrear ("trackear", por utilizar un neologismo tal vez pertinente) la proveniencia de los diferentes procesos (artísticos y no-artísticos) y sus sedimentaciones en forma de, digamos, arte. Es, en cierto sentido, un ir conscientemente más allá del relato disciplinar: "artista quiere decir una persona que decide libremente enzarzarse en el dilema de las categorías y actúa como si ninguna de ellas existiera [...] aceptar, en consecuencia, tanto la existencia de una actividad singular como una serie infinita de actos que la refutan" (Kaprow, 2016, p. 128).

Ante la deriva actual de una sociedad determinada cada vez más por la compulsiva clasificación de ingentes cantidades de datos que impone a todo acto una o varias etiquetas (tags), transformando, como apuntaba Foucault, lo confuso en orden disciplinar, quizá deberíamos poner en valor el genuino carácter confuso de las cosas y los actos, disfrutar conscientemente de la desubicación; pues, como afirma Peter Ablinger, "este 'estar desubicado' es, también, una oportunidad. Desde la perspectiva de la desubicación nada parece cuadrar. Y este 'no cuadrar' contiene quizá una verdad más elevada, posibilitando maneras de percibir que podrían no ser accesibles desde la cuadratura del sentirse ubicado" (Ablinger, 2024, p. 9). De esta manera, la antidisciplinariedad sale a su vez de la clausura del acto meramente creador, de la "poiesis", del unitario "qué es"... para desbordarse hacia la recepción, la "aisthesis", en una inevitable multiplicidad de los numerosos "qué es" emitidos por quienes perciben.

Es desde la desubicación antidisciplinar desde donde podemos ahondar en nuevas formas de percibir más allá de las cuadraturas del encaje institucional, ejercer un hacer que no anteponga un unitario "qué es" al "que es", es decir: percibir contra lo disciplinado de lo disciplinar, contra la clausura de los territorios y quienes los ocupan.

5. Es necesario mencionar aquí la reciente publicación de José Iges: "Arte sonoro: una indisciplina" en la que, como avanza su título, atribuye al arte sonoro el carácter de "indisciplina", en un sentido un tanto diferente del que estamos explorando aquí (v. Iges, 2022)

Referencias

- Ablinger, P. (2024). Daneben stehen: Estar desubicado. En A. Bernal, *Fuera de tono. La música de nueva creación ante su desbordamiento*. Edictòralia.
- Batteux, C. (2016). *Las bellas artes reducidas a un principio*. Publicacions de la Universitat de València. [1746]
- Bernal, A. (2024). *Fuera de tono. La música de nueva creación ante su desbordamiento*. Edictòralia.
- Biserna, E. (2022). *Going out: Walking, listening, soundmaking*. umland editions.
- Canudo, R. (s. f.). Manifiesto de las Siete Artes. *cinéfagos.net*. Recuperado 25 de enero de 2025, de https://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=436:manifiesto-de-las-siete-artes&catid=95&Itemid=60 [1911]
- Chen, C. (2009). *Adagio* [Slow-motion face choreography to headphone listening of Bruckner's Symphony No.7 for 3-4 people].
- de Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1: Artes del hacer* (Universidad Iberoamericana).
- Foucault, M. (2012). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Editores.
- Greenberg, C. (2002). Modernist Painting. En C. Harrison & Wood, Paul, *Art in Theory: 1900-2000*. Blackwell.
- Hanslick, Eduard. (1982). *Vom Musikalisch-Schönen*. P. Reclam. [1854]
- Iges, J. (2022). *Arte sonoro: Una indisciplina*. EXIT.
- Jantsch, E. (1975). Hacia la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en la enseñanza y la innovación. En *Interdisciplinariedad: Problemas de la enseñanza y de la investigación en las Universidades*. ANUIES.
- Kaprow, A. (2016). *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*. Alpha Decay.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30. <https://doi.org/10.2307/778224>
- Kreidler, J., & Seidl, H. (2017, febrero). Musik – erweitern oder auflösen? *MusikTexte*, 152, 94.
- Lehmann, H. (2018). Del concepto desintegrado al concepto reflexivo de música (A. Bernal, Trad.). *Sul Ponticello*, 46.
- Lehmann, H. T. (2013). *Teatro posdramático*. Paso de gato.
- Rancière, J. (2015). Pensar entre las disciplinas. Una estética del conocimiento. En *El arte no es la política, la política no es el arte: Despertar de la historia*. Brumaria.
- Ultra-red. (2022). RE:ASSEMBLY (excerpts). En E. Biserna, *Going out: Walking, listening, soundmaking*. umland editions.
- Walshe, J. (2018). La nueva disciplina (A. Bernal, Trad.). *Sul Ponticello*, 49.



visual essay

ensayo visual

Turmoil image

About the cumulative memory of video-image

Imagen turbulenta / Sobre la memoria acumulativa de la imagen vídeo

LIBE BELANDIA  0009-0000-3872-1258

Doctoranda en Investigación en Arte Contemporáneo,
Univesidad del País Vasco (UPV/EHU), España.

Resumen

Imagen turbulenta es una compilación inmersiva de fragmentos de recuerdos después del acto de deslizarse en una red social basada en el vídeo vertical. La interacción con el teléfono como dispositivo de consumo de imágenes deja al usuario con sentimientos encontrados por la superposición de tiempo y espacio: todo está pasando en todas partes al mismo tiempo y su ritmo nos afecta. Hay una sensación agri dulce en aquello que nos mantiene atascados en el scroll. Las imágenes que tocamos se emparentan con nosotros, pero siempre como un recuerdo que ya se está desvaneciendo. Embelesados por este recuerdo basado en imágenes, la imagen turbulenta es algo que nos confunde, pero que al mismo tiempo no podemos dejar de mirar. Nos hemos acostumbrado a que todo esté en perpetuo movimiento, siempre en bucle — hay múltiples vídeos siendo reproducidos ahora mismo cerca de nosotros. Este ensayo visual pretende generar nuevas preguntas sobre cómo la era del vídeo vertical está afectando a nuestra concepción de recuerdo: ¿qué ocurre entre la imagen-vídeo y la consciencia?

PALABRAS CLAVE: Redes sociales, consumo de imágenes, vídeo, memoria, arte.

Visual Essay
Ensayo visual

Correspondencia/
Correspondence
Libe Belandia
libebelandia@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 07.02.2025
Accepted: 30.10.2025

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Belandia, L. (2025). Turmoil image. About the cumulative memory of video-image. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8.

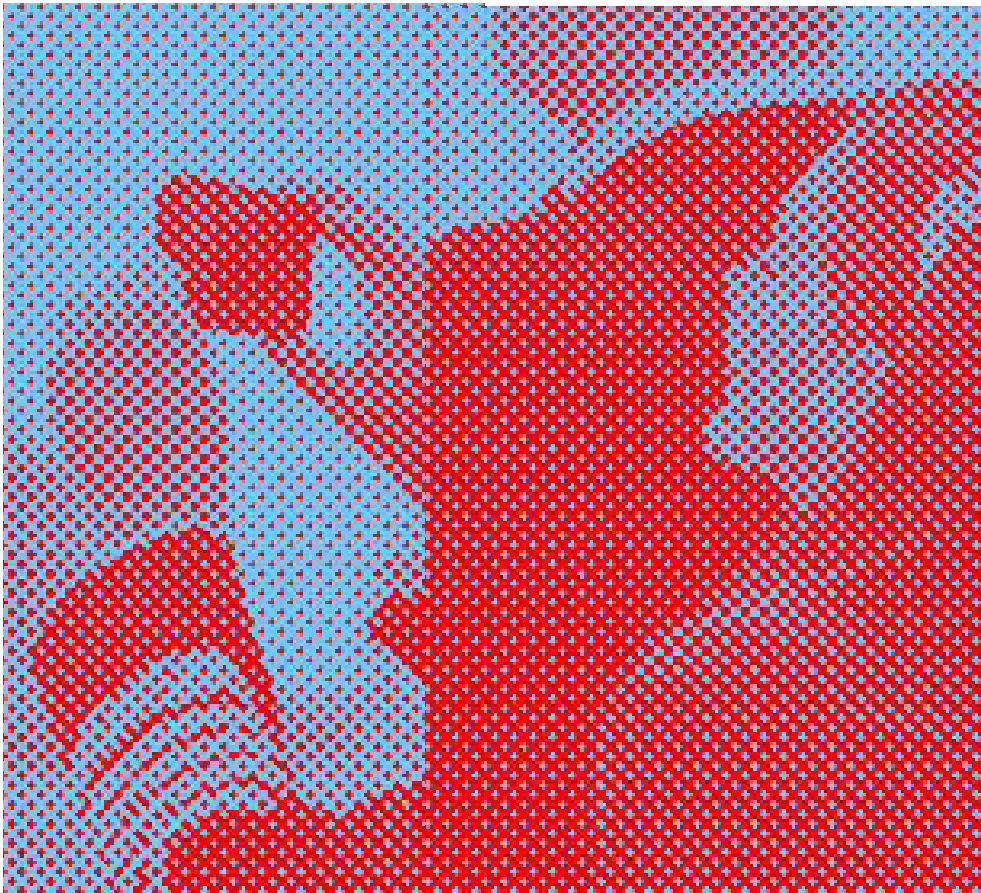
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21283>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21283>

Abstract

Turmoil image is an immersive compilation of fragments of memories after the act of scrolling down a vertical video-based social media. The interaction with the phone as a device of image consumption leaves the user with mixed feelings because of the superposition of time and space: everything is happening everywhere all at once and it's a rhythm that affects us. There's a bittersweetness to it, something that keeps us stuck in the scroll. The images we touch become attached to us, but always as an already fading memory. Enchanted by this image-based memory, the turmoil image is something that makes us confused, but at the same time, we can't stop watching. We have become used to everything being in perpetual movement, always on loop — there are multiple videos being played right now somewhere near us. This visual essay pretends to generate questions on how the vertical video era is affecting our sense of memory: what happens between the video-image and the conscience?

KEY WORDS: social media, image consumption, video, memory, art.



[Introduction]

Come closer.

A picture is being taken and, on a second thought, the picture becomes a video. The person being photographed waits patiently, as the one taking the video snickers at the stillness of the person expecting a photo to be taken. The trick gets revealed and there's a roll of eyes, a slight punch on the arm and it ends with the laughter of the person holding the phone. The video restarts, again and again. Scrolling through the comments, someone says: "I hate it when someone does that to me". Or someone else says, "Gotta try that with my bf!"

The video described is a video I've never watched — I just imagined it. But I have no doubt that it exists somewhere in the depths of the Internet. And right now it's being placed over and over again as someone scrolls through it, in a movement that never ceases.

Somehow, the memory of the video I never watched and the ones I witnessed are being played as a mashed feeling of continuity. It's a performative way of feeling the video image.

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21283>





which is only
\$20!

Artist "his feeling de simon"
What Is "His Feeling?"

Which

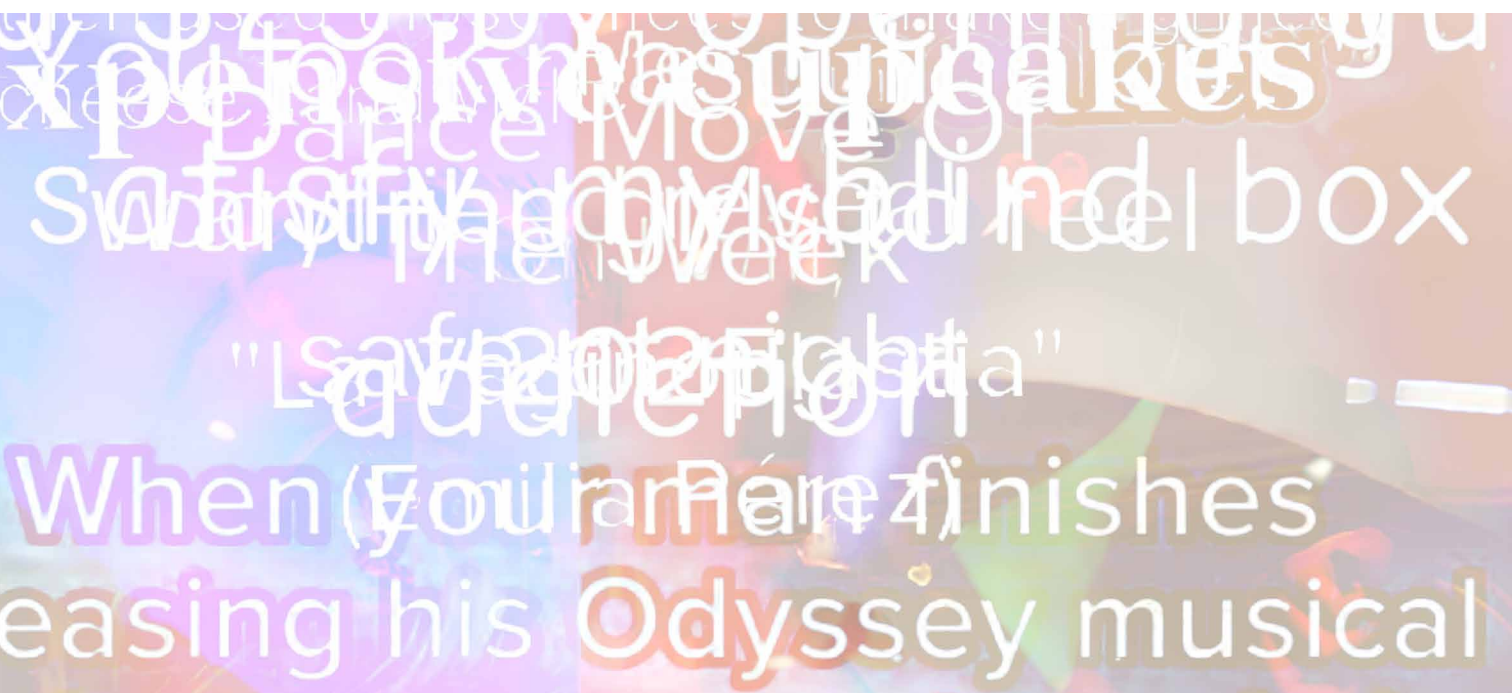
[Loading...]

At night, I dream I see a lot of people in my apartment. They are all talking at the same time over each other. My dreams have changed their usual pace over the years —everything is frantic now. Everything keeps happening at the same time and there's movement everywhere.

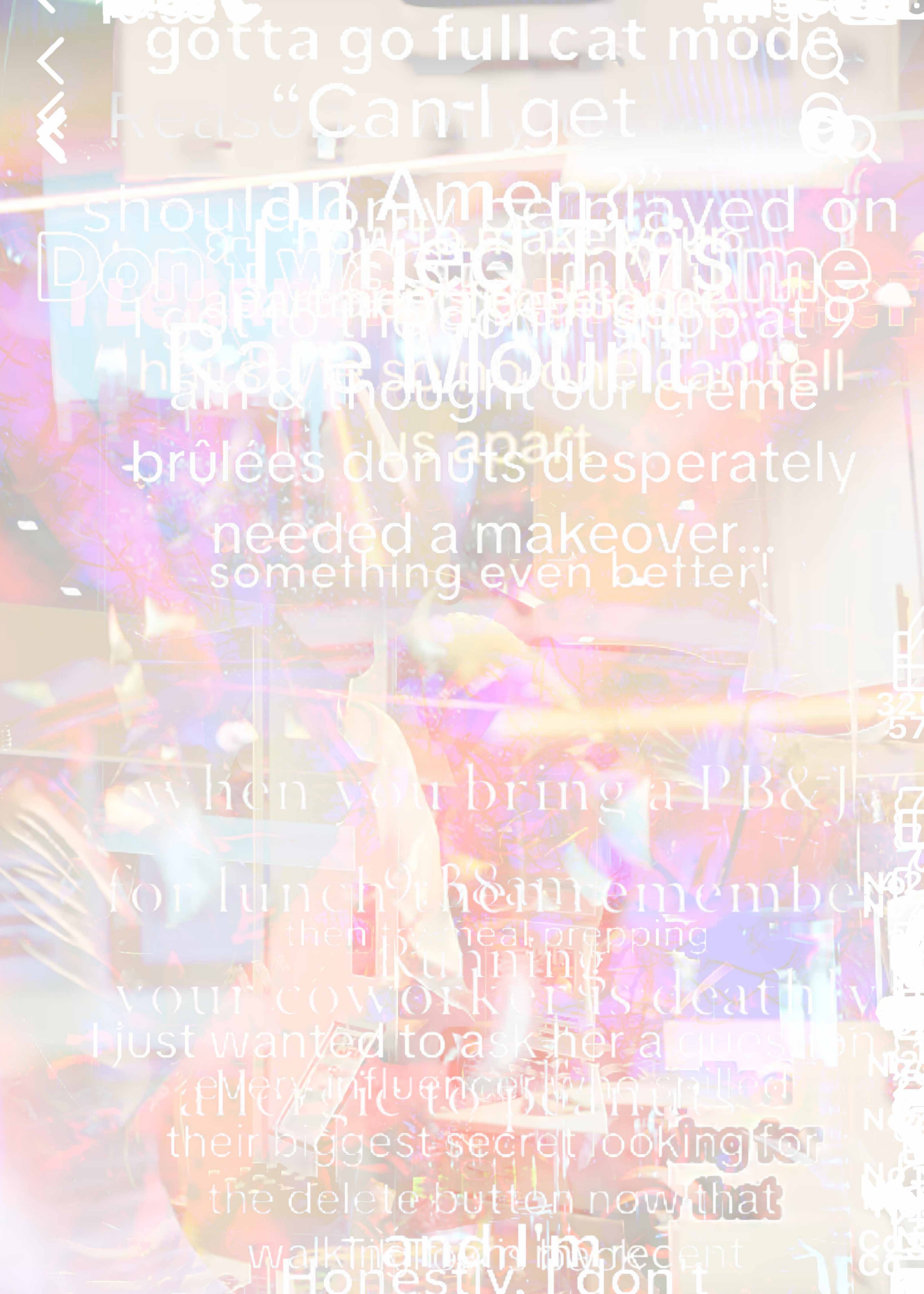
I have been stuck in the scroll for so long that I have found something between the movement, the memory and the still image. There's an intermedia essence happening in the relationship between the three.

It never stops and there's always something residual the video leaves behind. A single frame that gets stuck in my memory.

Therefore, I dream.



When (Foulaire) finishes
easing his Odyssey musical



gotta go full cat mode

“Can I get

shouldn't have played on

Don't waste my time

Rare Mount

brûlées donuts desperately

needed a makeover...
something even better!

when you bring a PB&J

for lunch? I remember

then to meal prepping

your coworker is deathly

I just wanted to ask her a question

every influencer who spilled

their biggest secret looking for

the delete button now that

walking down the street

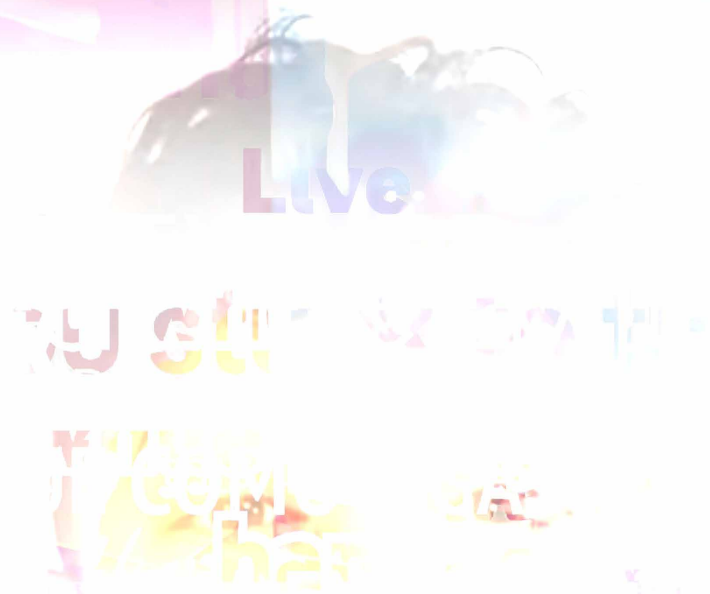
Honestly, I don't

Memories of the turmoil image shine in emerald light that then turn into shades of purples and blue. I watch what is left behind, like the water flowing through a drainpipe leaving limescale over time. I become one with the images and merge myself with the turmoil.

I become the movement and watch how the picture burns underneath the surface of the video, 30 frames at a time. Everything looks so fluid and so does the movement that switches one video to the next one. A fluid movement of a single finger that keeps the new coming — a new layer of memory.

This show is **for you**, baby.

12:37

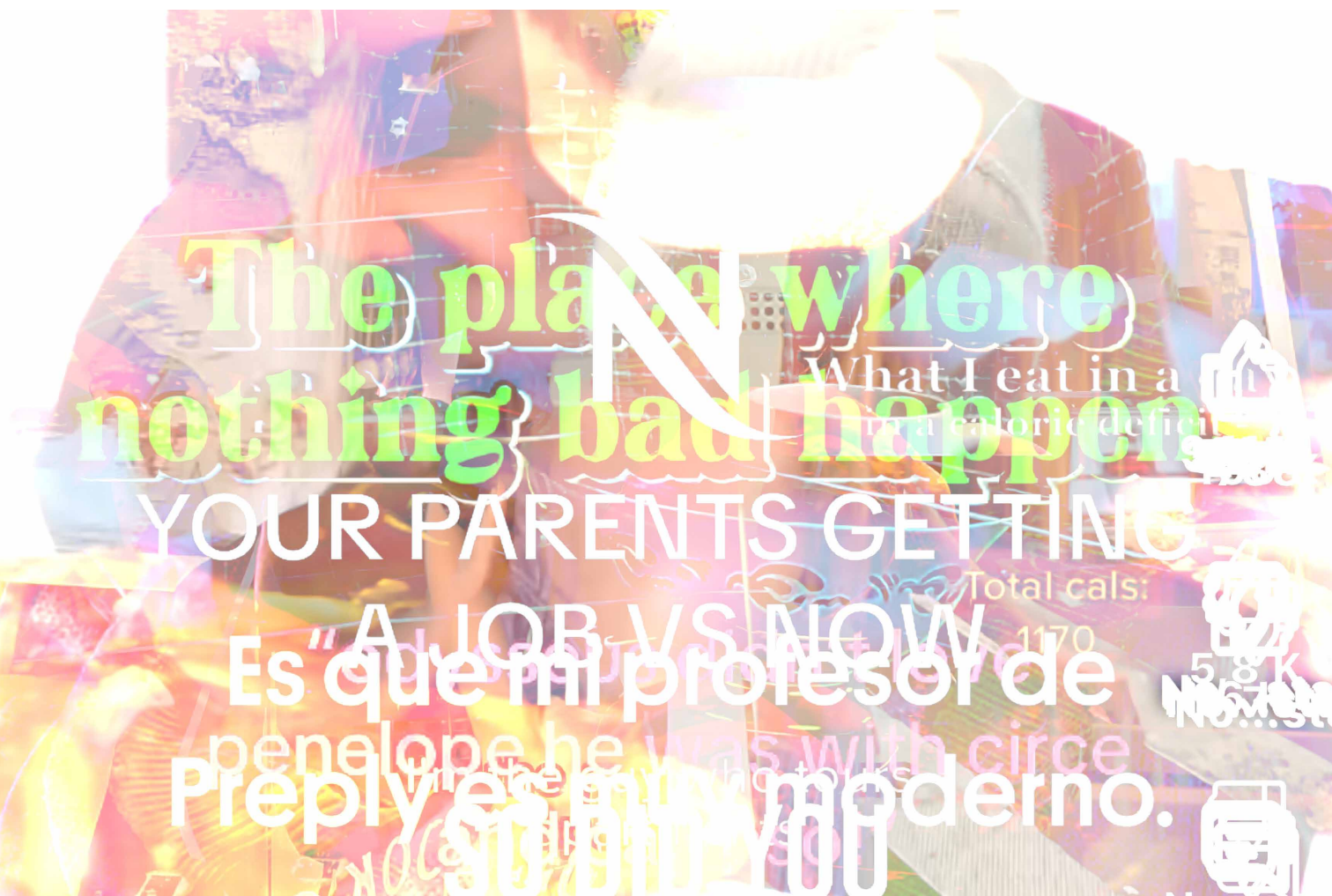


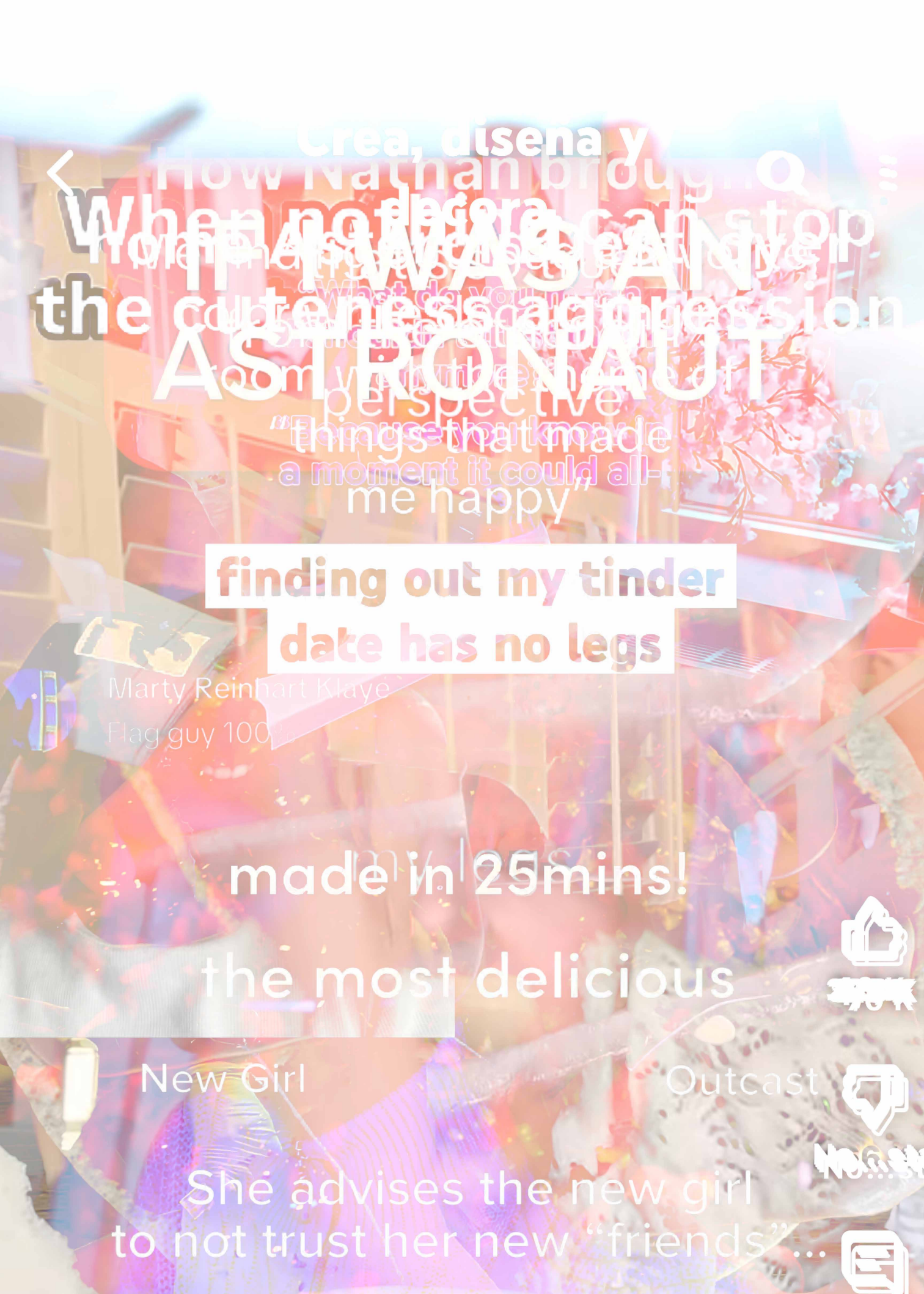
The image keeps demanding more. It's a maximalist expression of the self. The like and the dislike hands hold each other by the thumb. Together, they stare into the void.

Is this what you were expecting when you first made your deep dive into the video?

What are you keeping with you?

Is this what you will remember when the dawn of the day comes?





Crea, disena y

How Nathan brought

< When no decor can stop
the cuteness and obsession
ASTRONAUT

“Because you know it
a moment it could all-
me happy”

finding out my tinder
date has no legs

Marty Reinhart Klaye

Flag guy 100%

made in 25mins!

the most delicious

New Girl

Outcast

She advises the new girl
to not trust her new “friends”...



30K



No...



13:40



Just s
told th
compl



46K
224K

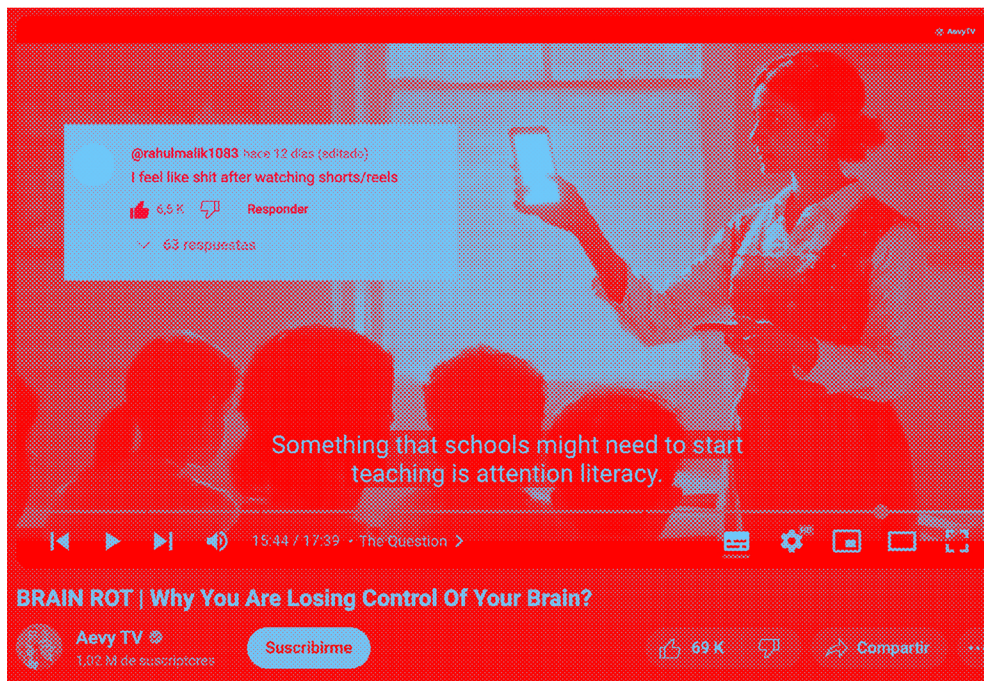


No sta
No 7.5K

whatever the heck you want

THE HOUSE

Yes.



[Quest complete]

The turmoil image now lives within you.

You will keep expecting the movement and the excitement of the new. You have been introduced to the game and as long as it keeps being played, the turmoil will never stop.

The phone fits snugly in your hand and you can hold it close to your chest before you drift off to sleep. Lights down as you scroll through your phone, video after video: the texts, their faces, their voices, the scenery —everything gets stuck inside you as an already fading memory. Things you won't be able to keep for long.

You won't remember what you watched a day from now.

Maybe you won't even remember this text or the images we created together.

But the turmoil will never leave you behind.

Referencias / References

- Bell, J. (2021). *Atención radical*. Alpha Decay.
- Han, B. C. (2021). *No-cosas: quiebras del mundo de hoy*. Taurus.
- Kiberd, R. (2023). *Desconexión: un viaje personal por internet*. Alpha.
- Lovink, G. (2023). *Atascados en la plataforma: reclamando Internet*. Bellaterra.
- Turkle, S. (2017). *Alone together: why we expect more from technology and less from each other*. Basic Books.

Imágenes / Images

[1] Picture "King Felipe VI takes out his mobile phone to immortalize the moment his daughter takes off on the El Cano", taken by Agencia EFE, published by Blanca Munteanu on Divinity: https://www.divinity.es/casa-real/20250111/rey-felipe-pillado-grabando-leonor-movil-padre-mas-simpatico-momento-magaz1n3_18_014463414.html Edited by author.

[2, 3, 4, 5, 6, 7] Collages made by the author with multiple screenshots taken from YouTube Shorts, TikTok and Instagram Reels.

[8] Collage made by the author. Video thumbnail and commentary taken from the video BRAIN ROT | Why You Are Losing Control Of Your Brain? by Aevy TV. <https://www.youtube.com/watch?v=H86iOomtsDI>

creation zone

proyectos-creación



En sí del no

Poesía son disturbios

In the Yes of No: Poetry Is Riots

MARÍA SALGADO  0000-0001-8396-4523

Universidad de Castilla-La Mancha, España.

Resumen

A partir de piezas de lenguaje propias y ajenas (KOP, Luz Pichel, Rimbaud, Delta 9, Daniel Durand, Hélio Oiticica, Fernanda Laguna), *En sí del no* se interroga por la posibilidad de una relación entre poesía e insurrección, fuego e imagen poética, más acá de la analogía de ambos como acontecimientos de transformación de la comprensión del orden (semántico o político) dado, dentro de una genealogía de la negación que bien podría arrancar en la Comuna de París para llegar al primer cuarto del siglo XXI perforada por las disrupciones del feminismo, tentativamente empujando la noción de "escritura expandida" hacia el mundo entendido como molde y desmolde expresivo del lenguaje en que se emitan poemas y disturbios.

PALABRAS CLAVE: escritura expandida, insurrección, poesía, feminismo, lenguaje.

Artículo especial
Special Article

Correspondencia/
Correspondence
María Salgado
Maria.FSalgado@uclm.es

Financiación/Fundings
Este texto forma parte de los resultados del Proyecto de investigación: ESCON -- Escrituras en contacto. Redes de escritura intermedial en la era de la globalización analógica (1961-1991), PID2024-159610NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

Received: 30.09.2025
Accepted: 28.12.2025

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Salgado, M. (2025). En sí del no. Poesía son disturbios. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22354>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.22354>

In the Yes of No: Poetry Is Riots

MARÍA SALGADO

University of Castilla-La Mancha, Spain.

Abstract:

Based on both her own and others pieces of language, (KOP, Luz Pichel, Rimbaud, Delta 9, Daniel Durand, Hélio Oiticica, Fernanda Laguna), *En sí del no* questions the possibility of a relationship between poetry and insurrection, fire and poetic image, beyond the analogy of both as events that transform the understanding of a given (semantic or political) order, within a genealogy of negation. This it could well start with the Paris Commune and reach the first quarter of the 21st century, pierced by the disruptions of feminism, tentatively pushing the notion of "expanded writing" towards the world understood as the expressive mold and unmold of the language in which poems and riots are emitted.

KEY WORDS: Expanded Writing, Feminism, Insurrection, Language and Poetry.

"Poesía son disturbios" es un remake de un lema clásico del movimiento okupa, "Desalojos son disturbios", que para 1998 se convirtió en título y estribillo de una canción de la banda hardcore KOP¹, y que primero utilicé como "Escritura son disturbios" en un poema con forma de panfleto (Salgado 2012a, 2012b), y después, y como ahora subtitula este texto, en mi epílogo de *CO CO CO U*, un poemario de Luz Pichel (2017). En ambos usos, lo que pretendía y pretendo es, por un lado, sorprender y provocar una sonrisa o, si es que no pactas con el humor de la propuesta, una sospecha, por juntar dos entidades no muy habitualmente contiguas en el espacio cultural, tan aparentemente desubicadas en su estilo y en la desproporción de lo que el verso dice que puede llegar a hacer con respecto a lo que la okupación y la poesía han podido efectivamente ir haciendo en España en esas mismas décadas. Por otro lado, una vez pasada la sorpresa y la sospecha de mezclar cierta presunta altura y solemnidad de cierta idea muy extendida de poesía con cierta presunta bajura de los versos que en las calles se corean, pretendía desafiar y desclasificar esas mismas ideas de qué sea la poesía y hasta de qué pueda llegar a ocurrir verbalmente en la calle o en una pared o en un panfleto o en una manifestación, de un modo afín a lo que en el libro de Luz Pichel se hace con la lengua del poema, pues *CO CO CO U* está escrito en un gallego dialectal —que, por ejemplo, cierra todas sus vocales cerradas hacia el fonema /u/, de ahí el título— que desvía, perturba, enturbia o *disturbia* la norma del gallego habitualmente usado en la academia, la poesía y los medios de comunicación.

En el prólogo a *Silo.Arquivo FX*, libro del artista y comisario Pedro G. Romero que yuxtapone obras del arte moderno de vanguardia con materiales históricos de la iconoclastia política, Esteban Pujals escribe "¿No es llamativo el paralelismo existente entre la violencia de los incendiarios durante la Semana Trágica barcelonesa y la virulencia de los ataques, de palabra y obra, contra el arte que presenciaban y aplaudían los asiduos a las sesiones del Cabaret Voltaire?" para después advertirnos en cursiva de que "es completamente diferente hablar del fin del arte, o declararlo muerto, [...] que *de verdad* arrimarle la tea a una iglesia, a un convento y pegarle fuego con todo su contenido" (Romero, 2009). Si bien veo, como Pujals, un riesgo alto en analogar la poesía con la revuelta como si en un momento dado ambas entidades fueran a poder tener un efecto *de verdad* similar en el mundo, creo que algo muy poderoso hace que revuelta y poesía no dejen de citarse, incitarse y excitarse desde, como mínimo, la Comuna de París, y es a esa genealogía a la que entonces quería y a la que ahora querría en este texto remitir; el mito de la pérdida y la destrucción que desde las crisis de entresiglos vendría a perseguir como una suerte de destino a las poetisas que escriben después de, como mínimo, Baudelaire.

1. He preguntado a personas que formaron parte activa del movimiento okupa en los 90 en Madrid, y me dicen que recuerdan haberlo coreado en el desalojo del CSOA La Guindalera, allá por marzo del 1997, e incluso antes, en el desalojo del David Castilla de Tetuán en 1996.

"Como un astro sin atmósfera" describió Benjamin (1972, p. 170) la negatividad abierta por el texto baudelaireano en el orden lingüístico y subjetivo del siglo por venir: la de escribir sobre la falla sin oxígeno de un mundo que ya no existe más. El poeta va a hacerse parapeto del shock de las nuevas ciudades y máquinas, de su desprogramación de todo código antiguamente válido, también el literario, pagando un precio de sensaciones, *una maldición*, por ser el testigo primero del cambio. De esa resistencia negativa a que todo desaparezca y a que todo aparezca también da cuenta Adorno en su célebre texto de 1957 sobre «poesía lírica y sociedad» (Adorno, 2003, pp. 49–67). Para Adorno, la extrema particularidad de la lengua poética, su exceso de codificación, es lo que impide que caiga subsumida por los procesos de reificación del comercio moderno, a un precio, eso sí, de anacronía o de nostalgia de lo que ya no es (la naturaleza, la subjetividad), o de lo que ya sólo podría ser *en otro caso*. Y aunque un *caso abierto* siempre pueda hacer de matriz de una revuelta y violencia venideras —como el caso de Lorca, dice Adorno—; y aunque esta misma resistencia crítica a la absorción que del sujeto y su lengua hace el capitalismo quede como alto y singular remanente de la potencia lírica en la poesía "moderna", lo cierto es que para ambos filósofos en el momento en que escribe Baudelaire las condiciones materiales han mutado lo suficiente como para hacerse "malos tiempos", "tiempos desfavorables", para lo que quiera que solía ser llamado Lírica. Cambió el lector y con él cambió el autor, *su igual su hermano*, al padecer los dos una angustiosa y progresiva desafección de la experiencia derivada del nuevo estado tecnológico y urbano, de la pérdida de código, la proletarización y el traumático abandono del campo. Gran parte de la lucha lírica desde entonces consistirá en lograr producir intimidad aún en medio de la intemperie, y perceptibilidad o experiencia bajo forma de violenta negativa o bajo forma de saturación o bajo forma de *influencia*, (en el sentido de *under influence*), entidades todas encontrables a mansalva en la insurrección. Se podría decir que sólo unos decenios más tarde, en torno a los cubismos y futurismos, la crisis lírica salta hacia una tendencia constructiva cuya diferencia consiste en perseguir producir perceptibilidad *bajo forma de una forma*. Si los simbolistas habían llegado a conceptualizar y enunciar un fundamental dominio poético, las *correspondances*, donde las relaciones verbales podían por sí mismas, en juego, construir *visiones* en un sentido genuinamente desviado respecto de lo que fuera (si es que era) la realidad; los poetas constructivistas refuerzan ese dominio de visión en los materiales todavía *más* verbales —y obvio que el "más" es una cualidad de exageración solo válida aquí— con que componer las correspondencias: gritos, cacofonías, grafías intensificadas, colores, espacios, carreras, sueños de disparar al público. El salto es de apenas unos milímetros pero basta para redibujar muy brevemente los dos posibles tiempos del inicio del mapa de unas prácticas poéticas que durante un siglo irán a desprogramar no sólo el gen del "verso medido impreso", sino casi toda superficie textual antiguamente reconocida como "poema", ya para siempre, pues, adheridos verso y poema de una inevitable nostalgia.

nostalgia de la fábrica, no
nostalgia del descampado detrás de la fábrica, no
nostalgia del amor, no
nostalgia del amor en el descampado detrás de la fábrica, no
nostalgia, no
el pueblo
un almacén de Amazon
una oficina central regional de
Alphabet, el nuevo
nombre de Google, no
Live Nation, no
no a la nostalgia, sí
no a la poesía de la nostalgia, sí
no a la armonía de la poesía de la nostalgia, sí
estamos dos señales bajo la sal
quedan dos minutos de democracia occidental
porque siento que nosotros vamos a morir
porque los hombres hacemos eso
nostalgia del futuro, no
nostalgia del no futuro, no
nostalgia de la promesa incumplida de un futuro, no
nostalgia de la promesa cumplida de incumplir
la promesa de un futuro, no
la corrosión del carácter
la extinción de las especies
el estadio terapéutico

esta pequeña era

Cuando en el anterior poema digo *futuro* podría decir —como en otro del libro *REKORD* que ambos comparten— *trayectoria fordista*, la de la generación de mis padres (nacidos en 1957), como podría decir *trayectoria posfordista* con la que nombro la de quienes luego vinimos (yo nací en 1984), una suerte de deriva laboral y sentimental difícil de trazar en ningún mapa ni relato nítidos. Y cuando digo *no futuro* podría decir KOP, si bien intuyo que la potencia de aquella descarga llamada punk sonaría aún más fuerte más cerca de su fuente, es decir, si dijera Kortatu, X-Ray Spex, Television o New York Dolls, es decir, más cerca de la segunda mitad de los años setenta y de la década de los 80 que de la parte final de la década de los 90. En torno al año 2020, que es cuando escribí el anterior manifiesto en contra de cualquier nostalgia, la del futuro y la del no futuro, el gesto que me parecía más honesto con el punk, en el sentido de rechazo contra el orden social dado y sus falsas promesas de felicidad y con la genealogía del poeta al borde de la época, consistía y consiste no en negarlo todo por completo, sino en afirmar, con humor y con ardor, un no saber qué se podría hacer ni tampoco no hacer, un no saber incluso qué se podría querer, un bloqueo, una completa desorientación a la hora de buscar o bien ese futuro prometido por los socialismos y hasta por las socialdemocracias, o bien esa destrucción prometida por las subculturas malditas y radicales. Al dar *un sí a un no*, que no es exactamente lo mismo que decir sí ni que decir no, y al afirmar una negación de la negación del presente que implica cualquier nostalgia del pasado o del futuro, yo lo que quise es afirmar la posibilidad de inventar un presente, y no cualquier presente, sino este presente, el nuestro, el que nos corresponda a pesar de este panorama de corrosiones y extinciones en el que estamos inmersas.

Siendo evidente que, como mínimo desde los mismos años en que el punk aparece y el neoliberalismo triunfa, la fe en la potencia transformadora del lenguaje y los poderes encantatorios de la poesía han declinado en su influencia en los procesos de subjetivación, en cómo una se inventa e imagina en el mundo; creo también que confirmar esto mismo es colaborar con la extinción de un deseo que muy posiblemente está tomando otras formas y códigos, también poéticos, aunque no siempre sean así llamados, pero muy imposiblemente, y con el Didi-Huberman de la *Supervivencia de las luciérnagas* (2009, traducido en España en 2012), pueda nunca dejar de manar. Pues hasta el Didi-Huberman de la exposición de 2023 *Insurrecciones*, claramente más pesimista que aquel de 2009/2012, afirma que "Una cosa es no hacerse ilusiones en la oscuridad o ante los títeres del espectáculo impuesto, y otra muy distinta es doblegarse a este en la inercia mortífera de la sumisión, tanto si es melancólica, como cínica o nihilista"². Diría, siguiendo a los dos Huberman, que solo quien no desea no lo puede ver, no puede ver nada, ni luciérnagas en la oscuridad ilimitada, ni escritura en las señales, ni señales en la noche, y por lo tanto, al no apartar su camino, no puede tampoco es-

2. "Allí donde reina la oscuridad sin límite ya no hay nada que esperar. A eso se le llama sumisión a la oscuridad (o, si lo prefieren, obediencia al oscurantismo). A eso se le llama pulsión de muerte: la muerte del deseo [...] Una cosa es no hacerse ilusiones en la oscuridad o ante los títeres del espectáculo impuesto, y otra muy distinta es doblegarse a este en la inercia mortífera de la sumisión, tanto si es melancólica, como cínica o nihilista..." (Didi-Huberman, 2017, p. 16).

conderse de los reflectores de vigilancia. Porque *si los ves, no te ven, si no te ven no los ves, y no los vemos, y no nos ven, y no los vemos, y no nos ven*. Pero aunque lo hiciera, aunque la fuente del deseo se secara o se enfermara de la toxicidad del pozo de la muerte; colaborar en el aturdimiento del deseo propio de una *era sin sueño* como la que vivimos siempre me ha resultado inconcebible como tarea. Buscar la posible descarga sensorial, llegar a ser capaz de hacer algún verso que durante el breve tiempo que ocupa su lectura —como esos segundos que dura gritar “desalojos son disturbios” frente a un desalojo y *es verdad*, aunque no se cumpla— se cumpla *su verdad*, la del poema en el dominio del poema, y no en el dominio que Pujals llamaba *de verdad*, es una de las posibles tareas de la poeta en un mundo que extraña no solo la experiencia sino, sobre todo, la agencia respecto a dicha pérdida, y el cuerpo donde la misma se experimenta. Ya luego puede que salgas del poema y la realidad te aplaste y la virtualidad te desaparezca, pero permitidme dudar de que la sensación que te dejó el poema, como la que deja un sueño muy vívido en tu comprensión de tu propia vida, no se extienda en ti y desde ti hacia afuera. Y evidentemente *no es estrategia, es táctica* este optimismo no de la voluntad sino de la vitalidad, *un vitalismo sin postal* que si no logra hacer la revolución, al menos habrá explorado el reverso de su deseo en tanto que experiencia más carnal de una capitalismo experiencialmente muerto.

Dice Terry Eagleton en su maravilloso prólogo al maravilloso libro de Kristin Ross sobre Rimbaud y la Comuna, que la parte de la insurrección, a diferencia de la parte organizada de la revolución, se caracterizaría por “[e]l placer, el deseo, la revuelta anárquica, lo ilegible, lo incorporable y lo inarticulable” (2018, p. 8). Y si bien también afirma que lo inarticulable y lo ilegible (la pura no identidad) resultarían incapaces de la consecución y defensa organizadas de un cambio definitivo del orden socioeconómico, para Eagleton parece claro que el cierre identitario sobre un modelo de militante o ciudadano disciplinado tampoco bastaría para prender la mezcla y movimiento necesarios para la recomposición de los sentidos de los términos e identidades que toda revolución necesita. Es aquí donde entra en juego la necesidad de la *otredad* figurada como tropo del cambio y el encuentro necesarios, pero también *literalmente* practicada por la formación verbal de la poesía, por ejemplo, de Rimbaud. O el emblema *yo es otro*³. Interesante, en esta línea, que Kristin Ross hable de ficción —“la más

3. “[L]a propuesta que Ross (2018) hace a partir de Rimbaud consiste en describir la radical democrática de una «comuna internacionalista» en la que migrantes y mujeres tenían estatuto de personas iguales y el altercado en la vida cotidiana que supuso que el zapatero Gaillard firmara con nombre propio sus zapatos al mismo tiempo que el artista Courbet era considerado un trabajador más mediante la expresión *J'est un autre*. Partiendo de la frase-verso-eslogan dos veces escrita por Rimbaud en sus Cartas del vidente, en mayo de 1871, Ross sintetiza la abolición de la distinción de artesanía y arte, y un momento de igualdad radical en el que nadie ocupa su posición (material y/o simbólica) de partida dentro del orden de la desigualdad. No en vano el joven Rimbaud escribe: «Yo es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín» (1871) y que «porque yo es otro. Si el cobre se despierta convertido en corneta, la culpa no es en modo alguno suya». Es decir, la fuga del yo es tanto del orden que domestica la materia de la vida (cobre en corneta, madera en violín) como de esa propia vida en una sola imagen, en un solo contorno, en una sola vida. La corneta y el cobre, el buen parnasiano, el mal poeta, el humilde zapatero, el buen reguetonero, el mal reponedor, la buena mujer poeta, la humilde empleada doméstica, todos cambiados de sitio, todos abriendo la condición de una posibilidad de cambio general y una general Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.22354>

condensada de las ficciones” (Ross, 2018, p. 23)— para referirse a la poesía, subrayando precisamente la dimensión imaginativa y transformadora de la misma por encima de las asunciones de individualidad o confesionalidad con que nuestra época tiende a definirla y reducirla. Interesante también, en esta línea, que Eagleton analogue el centramiento y sobriedad de la prosa con las secciones marxistas de militancia y compromiso más organizado, alineando o analogando a la poesía con el “ello del ego” y “la revolución de la revolución” que libertarios y anarquistas habrían organizado dentro de los procesos revolucionarios, reforzando así la genealogía de citas e incitaciones de poesía y revuelta arriba mencionada.

La poesía como figura de la revuelta o, a la inversa, la revuelta como figura de la poesía. La insurrección como el acontecimiento por excelencia (en tanto suceso antes y después del cual nada es igual) como la imagen poética (no como paisaje de significados proyectados por las palabras del poema, sino) como flashazo, fogonazo, iluminación en tu consciencia, identidad, inteligencia, antes y después del cual ya no eres o sientes o miras o piensas igual. La poesía como interferencia en la cotidianeidad por momentos incomprensible, asombrosa, inesperada, como la revuelta que vuelve posible lo que anteriormente era imposible siquiera imaginar. El sueño consecuente de una forma poética que infiltre y anime, como un viento, los sucesos de nuestra cotidianeidad ética y política, y la comprensión del efecto a la inversa de los acontecimientos en nuestras formas estéticas. Que es tanto como escribir *algo que no sucediera podría detener la forma / pero la forma podría hacerlo suceder / antes / ahora de luego / más tarde que luego ahora / ahora luego de nunca / nunca o ahora*. Que es tanto como decir que hay acontecimientos del mundo que nos cambian la lengua igual que hay deslumbramientos de la lengua que nos cambian la percepción del mundo abriendo en él un curso antes no imaginado ni pensado, una vía de agua que es ya casi una acción, lo que antecede a la acción en la acción misma inserto: su molde y su expresión. Que es algo así como atender al molde expresivo de un lenguaje que no tiene un antes, desde luego, pero sí tiene un mundo desde y en el cual es emitido. A este punto de contacto o inserción de lengua y mundo una en otro, y otra en uno, y en este punto de las transfiguraciones de sus formas, siendo la poesía uno de los actos de habla más intensamente vinculados a la materialidad en tanto sonido y gesto, y por lo tanto, menos transparente en sus transcripciones escritas, *más carnal*, parecería posible borrar de nuestras frases el *como* como para tratar así de que ambas entidades se aproximaran un poquito más *en cuerpo* que en *alma*. El sueño *así*, aquí, ya no consistiría tanto en analogar como en seriamente considerar escritura y mundo en íntima relación de contacto o transferencia, jamás representacional. Al lado del poema de *ready* que trata de describir li-

ampliación de la imaginación de lo que una ciudad podría ser; pues no sería ni el oficio ni la firma, sino la primacía misma de la identidad la principal abolida durante aquel acontecimiento revolucionario que Ross convoca mediante una frase sencilla pero de pronombre y verbo dislocados. El «desarreglo de los sentidos» con el que Rimbaud describía entonces la actividad poética en vía hacia lo desconocido («se trata de llegar a lo desconocido mediante la disrupción de todos los sentidos») parecería poder a su vez describir la actividad revolucionaria y hasta la adolescencia de esa multitud que no quiere ocupar sus casillas y sale, por ello, en busca de agite” (vid. Salgado & Pérez-Rodríguez, 2021).

teralmente un disturbio como si se estuviera dibujando impresiones de un paisaje, coloqué un poema que, como aquel de Aníbal Núñez que se titula "La espuma", también es una poética.

lo copia con papel carbonatado	la espuma
en negro de carbón falta su	la escritura iluminada
escrito	la maleza del agua
	la turbiedad
cc	el aceite
	el temor de la
agachada	un bote muerte de
	pintura
cc	en medio de la negra
	el mar que noche rompe
tensión del arco, piedra	la tormenta
	su posesión drogada
cc	el deletéreo gas de
	la piedra ilegible
cto /afe (por)	su frotamiento para
cto /conta (calco)	ob te ner
	luz
cc	
en sí del no	<i>stylographic writer</i>
cc	<i>el mestizaje es importante</i>
rostros enfebrecidos	
focos de coche herido,	
recortes de bloque por fractal,	
impresiones / y paisajes de una	
mal iluminada claridad	
(dibujo a carboncillo)	

"La libertad", escribe Claude Lefort, "está ligada a la negatividad en el sentido de que implica un rechazo de la dominación". Ser libre, ¿qué es? Desde luego, depende mucho del contexto. Pero no ser libre desde luego es una sensación insoportablemente nítida a quien de pronto desea liberarse. *En sí del no*, la negatividad caracteriza la energía, si no la consistencia misma de las revueltas e insurrecciones, pues la mayoría de ellas, hechas por el pueblo mal armado en periodos de precariedad, saben desde el inicio que fracasarán, si es que no apuestan todo a un exceso abocado al fracaso. No hay más que ver a las insurrectas de la Comuna gastando parte de su fuerza de defensa de París en derribar la Columna Vendôme, siendo paradigmático en este sentido, y como cuenta Judith Butler, el levantamiento del Gueto de

Varsovia contra los nazis, pues las 750 personas que se alzaron sabían que lo hicieran o no lo hicieran, iban a morir. Y lo que eligieron, pues, no fue no morir, sino no querer quererlo. Ser libres de morir en sus términos. Podría este ser considerado un gesto para la nada, en tanto termina con apenas nadie sobre el suelo de pie, pero más bien parece que el *baldío* o la *vacante* o el *descampado* que abre, sin dejar de estar hueco, triste, helado, y ser muy *cruel*, no está vacío, pues tiempo después, en otro momento, otra revuelta vuelve y lo recuerda y reanima. Del mismo y de distinto modo, y a poco que se observe, la palabrita “no”, como un diamante o un poliedro puesto en el medio de la lengua abre un montón de aristas y matices y facetas distintas y similares a las de la negatividad insurreccional en el medio del acontecimiento, pues no siempre significa solo *no* en el sentido de ausencia o impotencia o falta, sino también muchísimas veces es signo de la mayor potencia, exceso de gasto, acción, revuelta. Así, el no de la aplicación de citas gay Grindr que excluye algunos cuerpos por identidades (“NO FEM NO FAT NO ASIAN”) y la energía riot grrl del *No, Mind your own bussiness* de Delta 9 no son iguales aunque suenen igual, pero sí es igual al de Delta 9 el “no quisiera querer” de “Nueces mojadas en los pastizales”, de Daniel Durand (2006, pp. 122-123):

[...]

Lo peor es escribir bien.

No, lo peor es escribir mal.

Sí, lo mejor es amontonar.

Sí, lo mejor es mejorar
nuestro campamento, poner
lindo el alrededor, apilando
las piedras del lugar,
monolitos pequeños
que nos acercan al primer
expresador, modificador, embellecedor:
el artista: el primer traidor.

[...]

Escribí para amontonar poder
en mi apellido: Durand
Ahora no lo quiero
no quiero ese poder pequeño montado
en mi apellido, no voy a corcovear,
no quiero apellido, no quisiera
querer

[...]”.

Piezas sucias y brillantes de una degradación en curso, emblemáticas de una década y época, los noventa (expandidos hasta como mínimo 2008), donde nada que no fuera dinero podía brillar ni ser tomado por bueno; los poemas de Durand hacen de permanente negativo a cuanto se posa sobre ellos, volviendo bisutería la chatarra y chatarra la joyería. Hacer una escritura valiosa para luego amontonarla como las cosas que no valen se amontonan. Hacer un nombre de autor para luego deshacerlo. Tomar el poder del apellido para luego abandonarlo. Ser el mejor poeta público. Ser el mejor poeta secreto. Ser el peor poeta. Dejar de ser poeta. No serlo. Desear escribir un libro tan bueno como para no necesitar que nadie lo lea. Escribir bien, tan bien como Durand, para escribir mal, tan mal como Durand, es decir, romper la expectativa de todos y cada uno de los que en algún momento se erigen en autoridad o simplemente cometen el error de esperar algo de ti. Traicionar sin parar. Primero, al padre padre, luego al padre poeta (que en otro poema suyo tiene a Whitman por principal), luego y sobre todo al Arte, esa Alta Literatura cuya etiqueta de corrección Durand pretende destruir aun sabiendo que esa misma operación implicaría incluirse en ella; después, el padre de eso que él llama "barrio" pero podría también llamar "masculinidad"; y, por último, el Estado, al que le dedica el título del recopilatorio de 2006 *El estado y él se amaron* y esos versos tan desafiantes que dicen "que cien hombres reunidos hacen la centésima parte de un hombre" (Durand, 2006, p. 55) para, acto seguido, colocar a su lado, quizá no tan sorprendentemente bajo la hipótesis aquí apuntada, la escritura: "que aspiro a una escritura recta, sin esperanzas". Que Durand en un momento dado dejara Buenos Aires y se marchara a Filipinas a vivir y a no escribir, para mí no es el lazo que lo une genealógicamente con Rimbaud ni con tantos otros poetas del siglo XX como, sin ir más lejos, el Aníbal Núñez que escribe "No, escribir no es vivir", sino esta negatividad con respecto a todo, y en el todo incluida la propia escritura, pues al fin y al cabo con ella es con la que se enuncia su división con la vida, y sin ella no se puede enunciar-mitificar esa forma más vital que se estaría viviendo tras la partida.

Durand, Aníbal, Rimbaud, Baudelaire. Se trata de poetas todos en conflicto permanente consigo mismos, disidentes, decadentes, encantadores y exasperantes, como si para ellos



la revuelta y el vagabundaje no tuviera nunca fin, duraran siempre. También se trata de hombres y es su obra partícipe también de un imaginario insurreccional bien siglo XX, bien *sin atmósfera*, y que en plena ola transfeminista y en pleno siglo XXI adentradas, está siendo inflexionado, cuestionado y *disturbado* por otros planetas. Pienso en las cartas en las que la artista Lygia Clark le dice a su amigo el artista Hélio Oiticica (Clark & Oiticica, 2023), que terminó por morir joven dejando tras de sí una obra potentísima, que se cuide, y que no renuncie a exponer en todas partes, como ella, que quiere llegar a todo el mundo. Pienso en el potentísimo *Belleza y felicidad* con que Fernanda Laguna llamó a su editorial y espacio de arte *under* en plena crisis de 2001 en Argentina y ahora nombra su proyecto artístico colectivo en la población de infraviviendas de Villa Fiorito. Pienso en que Durand al final regresó a Buenos Aires y volvió a escribir y a editar. Pienso en unos versitos de *CO CO CO U* de Luz Pichel que hacen esto tan de la oralidad rural de ir repitiendo y variando, como en respuesta a un diálogo, en su caso entre el gallego dialectal, el gallego normativo y el castellano: *eramus moitos / eramos moitos alí / alí onde? / alí / alí fóra / [...] / arde u que? / u mundu / arde el mundo* (Pichel, 2017, pp. 42, 52). Y me pregunto cuándo todos estos gestos tan disruptivos en su negar por partes la negación completa, y en sus respectivas disciplinas y contextos, conformarán imaginario entre el que poder figurar las revueltas que fueron, las que están siendo y las que vendrán. Me refiero a una versión transfeminista del impactante “seja marginal / seja un héroe” de Oiticica (1967).

Hay un poema de los que componen mi *31 poemas* que contiene un disturbio. Es el primero que escribí y diría que el segundo disturbio del que tengo recuerdo (Salgado, 2010, pp. 39-40). Una de sus estrofas se titula “poética de la tecla insert”, que es una suerte de resto fósil de un momento en el que todavía me sorprendían las cosas que el ordenador —que solo llevaba unos cinco años usando— le podía hacer a la práctica de la escritura. La tecla, que ya ni siquiera está en mi ordenador, era una que te permitía sobrecribir a la vez que ibas escribiendo, de modo que si te confundías ya habías avanzado un carácter y, de algún modo, sentías que no había vuelta atrás. Es decir, sí había vuelta atrás: podías simplemente volver atrás y escribir bien los dos caracteres y continuar, pero claramente este gesto resultaba poco eficaz. Lo que yo hacía, entonces, era activarla como para ver qué iba surgiendo del error, además del vértigo de no deber mirar atrás, como una especie de Orfeo. Era un ejercicio de escritura como otro cualquiera, pero al probarlo se me ofreció una figura que ahora mismo está probablemente muy emborronada por lo obsoleto de la tecla, pero que quizá siga funcionando macroscópicamente. Es la figura de la escritura como sobreescritura que, como el fuego, solo pueden avanzar y al avanzar ir perdiendo, olvidando, pulverizando, pero también, a la vez, ir transformándolo todo.

(poética de tecla insert)

memorizo antes de escribir a no ser que escriba antes de memorizar;
escritura sobre escritura, paso antes que huella, paso que se come las huellas,
pie que se muerde los puños, niño que no nace, viejo que rejuvenece
Escribir o morir alternativamente, ¡oh payador!

(poética de insert-coin)

escribo sin memorizar porque todo lo que no sé se guar-
da en la hucha de mi escritura;
escritura que se combina con números de suerte en la máquina trucada;
escritura sobre vidrio, retraso en la madera; escritura prohibida en vasos de papel
en el campo de presos de Guantánamo
Oh payador, el mundo se escribe sobre una transacción cerrada en un baldío

(poética koiné)

los disturbios de anoche en Yvelines recuerdan a los de antesdeanoche en Villiers-
le-Bel
y a los de dos años atrás en la columna suburbial francesa
tags de transmisión del post: Banlieue, Sarkozy, Marsella, Fuego, Citoyens,
hijos de la patria, payador, sabed: que el jour de gloire est arrivé,
que viene el tiempo de los signos mudos luminosos

Escritura en el efímero en el páramo en la sierpe

¿La opacidad *qué es*? Quiero decir, no en teoría sino experiencialmente. ¿Y *qué es la claridad*? Quiero decir, experiencialmente. Recuerdo en 2005 ver los disturbios de las *banlieus* de algunas ciudades francesas y que me causaran una impresión tan honda como para necesitar escribir sobre ellos sin estar cerca. No estoy segura de por qué necesité escribir sobre un disturbio en la *banlieu* parisina desde el Madrid de 2005, y no me gustaría solo decir que, como a mucha gente, la desigualdad existente me resultaba y resulta insoportable, pero sí sé que hubo algo en comprender lo que veía por televisión sin ninguna necesidad de entender apenas nada, ni mucho menos si atendía a las tertulias en las que los analistas se preguntaban cómo los vándalos podían estar quemando “sus propios coches”, que me hizo querer responder, necesitar comunicarme. El negativo del deseo de poseer un coche, una casa y un trabajo en propiedad que el mercado nos concita pero no permite a todes alcanzar, esa tensión irresoluble resuelta durante unos minutos por el fuego después del cual volverá a convertirse en irresoluble y quizá para quienes allí viven un poco más insoportable que antes... la posibilidad de durante un breve momento ser *otro yo* que el propietario del coche, *ser otrx con otrxs otrxs* desapropiadxs de sí y de sus coches... perder para ganar para perder... podría darle muchas interpretaciones profundas a aquello, pero *lo que quiero decir es que* me pareció que desde esos lugares se estaban transmitiendo unas señales tan claras como opacas, en la medida en que no tenían transacción directa a unos significados pero sí traducción directa a unas sensaciones en quienes las recibíamos, *yo por ejemplo*. Legible ilegible e ilegible legible, entender ese fuego era como saber un secreto sin contarlo, y contarlo siempre ha sido no entenderlo, pues, como un poema o un sueño, *cuando lo entiendes se termina*. Un secreto puesto a la luz del día, digo, puesto a la luz de la noche; una especie de comunicación subverbal entre regímenes materiales que todavía nos empeñamos en considerar distintos en Occidente, como lo humano y la naturaleza, o que tal vez siempre lo sean, como el mundo y la escritura, y eso que Benjamin pudo llamar *solución secreta* (Benjamin, 1991, p. 74) en una cita que leí poco después de *los disturbios de anoche en Yvelines* pero tampoco nunca comprendí del todo. Por suerte sobre todo escribo poesía, que es la vía para escribir un verso como *alguna analogía habrá de haber entre poemas y plazas* y no tener que comprenderlo ni demostrarlo del todo, pero que, espero, se cumpla durante el breve segundo en que se lee⁴.

Madrid, septiembre de 2024

4. En cursiva van en este texto las connotaciones, los como si, los dobles sentidos, algunas frases y versos de otrxs y varios versos míos con los que creo que pensé mejor lo que aquí digo que como aquí lo escribí.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (2003). Discurso sobre poesía lírica y sociedad (A. Brotons Muñoz, Trad.). En R. Tiedemann, G. Adorno, S. Buck-Morss y K. Schultz (Eds.), *Notas sobre literatura. Obra completa XI* (pp. 49-67). Akal.
- Benjamin, W. (1991). Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres (R. Blatt, Trad.). En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (pp. 59-74). Taurus.
- Benjamin, W. (1972). Sobre algunos temas en Baudelaire (J. Aguirre, Trad.). En *Iluminaciones II* (p. 170). Taurus.
- Clark, L., & Oiticica, H. (2023). *Fantasmática del cuerpo: Cartas 1964-1974* (P. Orellana, Trad.). Caja Negra.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Insurrecciones*. Museu Nacional d'Art de Catalunya; Jeu de Paume.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas* (J. Calatrava Escobar, Trad.). Abada.
- Durand, D. (2006). Nueces mojadas en los pastizales. En *El Estado y él se amaron* (pp. 122-123). Mansalva.
- Oiticica, H. (1967). *Seja marginal, seja herói* [Be an outlaw, be a hero] [Serigrafía]. Philadelphia Museum of Art.
- Pichel, L. (2017). *CO CO CO U. La uÑa RoTa*.
- Romero, P. G. (2009). *Silo. Archivo FX*. Museo Reina Sofía y Cámara Oficial de Comercio e Industria de Burgos.
- Ross, K. (2018). *El surgimiento del espacio social: Rimbaud y la Comuna de París* (C. Piña, Trad.). Akal.
- Salgado, M. (2012a). *En nuestros abecedarios se preparan anasilabarios* [Póster, 1.ª ed.]. En R. Sánchez-Mateos Paniagua (Ed.), *En nuestros jardines se preparan bosques*. MUSAC.
- Salgado, M. (2012b). *En nuestros abecedarios se preparan anasilabarios* [Póster, 2.ª ed.]. ANFIVBIA.
- Salgado, M. (2010). *31 poemas*. Puerta del Mar.
- Salgado, M., & Pérez-Rodríguez, P. (2021). Corromperse por el palo de la belleza. *AGLO*, (4).

La realidad es simple

The reality is simple

FELIPE CUSSEN  0000-0002-2464-3014

Universidad de Santiago de Chile, Chile.

Resumen

Dentro de la gran cantidad de manifestaciones públicas que surgieron a raíz de la revuelta social de octubre de 2019, hubo muchas que recurrieron al texto escrito como principal soporte, a través de graffitis, impresiones sobre muros, proyecciones lumínicas y frases diseminadas por redes sociales. Con posterioridad surgieron muchos análisis críticos y recopilaciones de dichas expresiones, pero también compilaciones de lo que podría denominarse su reverso, como las polémicas declaraciones de políticos en los días previos al estallido. Dentro de este verborreico panorama, quisiera referirme al proceso de creación de mi libro *La realidad es simple* (2020), el cual está compuesto por una selección de declaraciones realizadas en el foro de Emol ante noticias de la contingencia política de las primeras semanas tras la revuelta. Estableceré comparaciones con otros modelos similares, como *Diarios del odio* de Roberto Jacoby y Syd Krochmalny, y me referiré específicamente a las opciones editoriales y su formato de circulación.

PALABRAS CLAVE: Estallido social, discursos de odio, paratextos, apropiación, escritura conceptual.

Este texto está basado en la ponencia homónima presentada en el III Congreso Internacional de Investigación en Artes, organizado por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, el 25 de agosto de 2022.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Cussen, F. (2025). La realidad es simple. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8.
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22916>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22916>

Artículo original
Original Article

Correspondencia/
Correspondence
Felipe Cussen
felipe.cussen@usach.cl

Financiación/Fundings
La investigación se desarrolló en el marco del proyecto Fondecyt Regular #1191593 "Ejercicios de estilo: procedimientos y potencialidades en la literatura contemporánea". También forma parte de los resultados del Proyecto de investigación: ESCON -- Escrituras en contacto. Redes de escritura intermedial en la era de la globalización analógica (1961-1991), PID2024-159610NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

Received: 30.09.2025
Accepted: 28.12.2025

The reality is simple

FELIPE CUSSEN

University of Santiago de Chile, Chile.

Abstract

Among the vast array of public demonstrations that emerged in the wake of the social uprising of October 2019, many relied on the written word as their primary medium, through graffiti, wall art, light projections, and phrases disseminated on social media. Subsequently, numerous critical analyses and compilations of these expressions arose, as well as compilations of what could be called their flip side, such as the controversial statements made by politicians in the days leading up to the outbreak. Within this verbose landscape, I would like to discuss the creative process behind my book, *La realidad es simple* (2020), which comprises a selection of statements made in the Emol forum in response to news of the political situation during the first weeks following the uprising. I will draw comparisons with other similar models, like *Diarios del odio* by Roberto Jacoby and Syd Krochmalny specifically addressing editorial choices and distribution formats.

KEY WORDS: Social Uprising, Hate Speech, Paratexts, Appropriation, Conceptual Writing.

No estaba en Chile cuando se inició el estallido social el 18 de octubre de 2019. Me encontraba en París, junto a algunos colegas nacionales, en un coloquio titulado "Autres temps, autres formes? Le contemporain dans le récit chilien actuel". Las noticias que comenzamos a recibir tornaron absurdas cualquiera de nuestras reflexiones académicas. Retorné unos diez días después, y mi barrio, apenas a un par de cuadras de la Plaza Italia, rebautizada "Plaza Dignidad", había cambiado por completo y más parecía un escenario de guerra. A diferencia de numerosos columnistas que asumían la misión moral de explicar en detalle por qué ellos eran los únicos que sabían lo que había ocurrido, yo no conseguía comprender qué había pasado. Imaginé muchas respuestas históricas, y llevé a cabo algunas. Una de ellas fue *La realidad es simple*.

Entre los gritos, las banderas, el gas lacrimógeno y los balines, entre las danzas, los carcerolazos, las barricadas y las huidas, este momento histórico provocó una inmensa y caótica masa de escritura. Tanto los manifestantes espontáneos como escritores y artistas de variada trayectoria recurrieron al texto como principal soporte, desde graffitis anónimos a las proyecciones a gran escala de [@delight_lab_oficial](#), así como impresiones publicadas sobre muros ([@pesimoservicio](#) y [@mercvria.cl](#)), o frases minúsculas fotografiadas y determinadas a través de redes sociales ([@etiquetatesta](#))¹.

Hubo una inmediata conciencia de la necesidad de archivar lo más posible de todo aquello que ocurría, tanto en Santiago como en otras ciudades. El registro a través de las máquinas fotográficas y grabadoras de los teléfonos móviles facilitó al menos la primera fase de este proceso. Muchos de estos documentos constituyeron pruebas de la violencia policial, y otros, en cambio, se enfocaron en las innumerables muestras de sonidos, imágenes, textos, e incluso objetos.

Surgieron muchos esfuerzos recopilatorios, como los [Archivos de la resistencia](#) (de Patrimonio Écfrasis), que reúne a varios archivos: [Barricada sonora](#), [Cartografía Estallido Social](#) y [Proyecto ARDE](#), al igual que otros actualmente caídos. Otra iniciativa que recogió manifestaciones sonoras fue [Radio Pasajes](#). También está el [Museo del Estallido Social](#), que opera tanto como página web y como espacio público, y que busca documentar y catalogar los distintos registros disponibles. Hay proyectos de carácter íntimo, como el [Museo personal de una lucha colectiva](#) de Paulina Leyton, con objetos recogidos en las protestas. Asimismo, además de las numerosas colecciones de poemas y reflexiones en revistas y antologías del ámbito literario, también podemos nombrar el [Archivo Chile Despertó](#), de Proyecto Patrimonio, una página web con larga tradición en el país.

Dentro de este nutrido panorama, hay muchas recopilaciones de la dimensión textual y visual de las distintas escrituras que ocuparon los muros de la ciudad. Sus títulos son elocuentes: la página web [La ciudad como texto](#), que permite replicar lo que observaban los peatones que durante esos días recorrían la Alameda, la exposición fotográfica *Palimpsesto*.

1. Cito los perfiles de Instagram de estos proyectos, a través de los cuales es posible acceder a gran parte de sus acciones. En estos casos y los siguientes proyectos en línea que refiero, he activado los *links* para un acceso directo.

Umática. 2025;8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22916>

Muros del Estallido de Alexis Díaz Belmar, exhibida justamente en la galería del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), un edificio que estuvo cubierto por todas estas expresiones, y el libro *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile, octubre 2019 marzo 2020* de David Meléndez Tormen y Riccardo Marinai. Algunas cuentas de Instagram, como [@estadoderebeldiografica](#) y [@cartelesdecambio](#) también cumplieron y mantienen ese rol².

Es interesante, por otra parte, que varios poetas y narradores se mostraron atentos para seleccionar y difundir este tipo de piezas. Un caso fue la *Galería de rayados, afiches, stencils y stickers* de Víctor Quezada, quien publicó una selección de fotos (clasificada por sus distintos formatos), en la página web La Calle Passy. Algo similar realizó Fernando Pérez Villalón en su ensayo y recopilación "Retóricas del rayado y de la borradura", en el que también reflexiona sobre la censura de estos rayados, publicado en el libro colectivo *Instantáneas en la marcha* (Vivanco y María Teresa Johansson, 2021)³. Pérez ofrece interesantes perspectivas para el análisis de esa caótica producción, e implícitamente pone en tensión el carácter "artístico" de todas estas obras: "aunque algunos alcancen niveles elevados de elaboración, su finalidad principal no es estética" (2024, p. 57). En ese mismo volumen también aparece una selección de textos escogidos Álvaro Bisama (quien los difundió en su momento por redes sociales); su transcripción, con los textos organizados como versos, provoca el efecto de un listado, o de un poema colectivo.

En una magnitud mayor, podemos considerar el libro *El lenguaje es un arma de largo alcance* (Dalmazzo, 2020), que sitúa su título en una portada cubierta por la "bandera negra", creada por el poeta Martín Gubbins algunos años antes, y que se convirtió en uno de los símbolos ubicuos de la revuelta⁴. Aquí se presenta una masa informe de textos acumulados sin un orden aparente, que pareciera reflejar muy bien el efecto caótico de su mezcla: "Matapacos vive. Chile será la cuna y la tumba del neoliberalismo. Nadie + sin casa. Las amigas cuidan los pacos violan. ¡Viva la pesca artesanal! Terrorismo de Estado. A.C.A.B. Nos están dejando ciegos. Piñera: mi hijo de 6 años cree que no fuiste al jardín, porque no sabes escuchar. Gracias, juventud. NO ES SEQUÍA ES SAQUEO" (Dalmazzo, 2020, p. 9). El procedimiento queda explicitado al final: "Los rayados que aparecen en este libro fueron recolectados en una temporada que va desde el inicio de la revuelta, el 18 de octubre de 2019, hasta el 18 de febrero de 2020. (...) su ordenamiento en las páginas no responde —no obedece— a esa linealidad temporal". Sólo podemos conocer el nombre del recopilador (Flavio Dalmazzo) en

2. Otro libro que recoge y analiza estas manifestaciones son *Muros que hablan: memoria gráfica del despertar social en Santiago de Chile, octubre 2019 marzo 2020* de David Meléndez Tormen y Riccardo Marinai

3. Además de este libro, cabe destacar otros esfuerzos críticos desde la academia y el circuito artístico que buscan interpretar esta diversidad de manifestaciones, como *Visualidades políticas. Fugas en torno al estallido*, editado por Diego Maureira (2023) y *Estallido estético: Aportaciones desde la historia, la teoría, el registro y la creación artística para comprender el estallido social*, editado por José-Miguel Parrochia (2023), entre otros. Recomiendo, además, el "Postfacio: Poesía y política después de octubre 2019" del propio Pérez Villalón (2024), en su exhaustivo estudio *Poesía en expansión. Prácticas literarias experimentales en Chile 2000-2020*.

4. Ver: Tudela, César (2020).

la página legal, como un gesto que remarca el carácter colectivo de estas manifestaciones antes que la autoría individual⁵.

Otro ensayo muy completo es el que propone Natalia Matzner "Leer Juntas: autoedición durante el estallido social chileno" (Matzner, 2020)⁶. Allí ella llama la atención sobre el proceso de archivo: "Debido a la probabilidad de que los documentos en la calle se degraden, ya sea por su materialidad o por su amenaza a ser censurados, se ha generado una mayor organización para registrar digitalmente lo publicado en las calles, contando actualmente con diversos proyectos de anarchivo y plataformas digitales que se han ocupado de archivar y catalogar el material" (p. 9). Bajo la imagen de un lienzo colgado fuera de la Biblioteca Nacional que reza: "La poesía está en la klle", nos invita a leer en voz alta una nueva recopilación de muchos de estos textos, dispuestos también como versos de un poema:

Vamos por ancho camino
 300 ojos menos y aún podemos ver
 Protestar es un derecho, Reprimir es un delito
 No habrá paz sin justicia
 Marcha sin selfie
 Nos organizamos o desaparecemos
 Evade
 Menos cóndor más huemul
 El caos estaba oculto
 Esta lucha es por ti Catrillanca
 Ley del cáncer
 Asamblea Constituyente
 El agua no se vende, se defiende.
 El profesor marchando también está enseñando
 Sin miedo (12)

5. Este libro, junto con *Muros que hablan...*, es el objeto de estudio de *Voces del estallido: el arte callejero como forma de publicación*, de Bárbara Reyes. Tesis Licenciatura en Literatura, mención en Edición de textos, Universidad Finis Terrae, 2023.

6. Este texto forma parte de su investigación *Publicar a la intemperie: autoedición literaria y artística interactiva* (2023).

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22916>

Y luego define la experiencia de lectura en estos términos: "Caminar por la ciudad es leer este libro abierto, donde entrar a una nueva calle es pasar página y encontrarte con un remix de emociones, posicionamientos políticos y referentes culturales y de la historia disidente" (p. 14).

Hay antecedentes, por supuesto, de la misma intención por resituar estas manifestaciones dentro de un marco literario. Una de las más conocidas es "Noticias del mes de mayo", en que Julio Cortázar fotografía, transcribe y comenta los sucesos parisinos de 1968, a través de lo que denomina un "collage de recuerdos" (2010, p. 47), donde también destaca una frase similar: "LA POESÍA ESTÁ EN LA CALLE" (p. 56)⁷. Algo parecido realiza Juan Carreño, en su "Poema escrito por más de cien jóvenes la noche del 11 de septiembre de 2005 en avenida Santo Tomás con La Serena, La Pintana": "¡E! ¡e! ¡e! ¡Vamoh pallá pol! ¡Vamoh poh cabroh a camotiar a loh pacoh culiaol! ¡Too pa delante! ¡Tan viendo purah torta jileh culiaol! ¡Ándate a guelo loh fantahmal! ¡Too parría! ¡Vamoh vamoh vamoh!" (2010, p. 19). Resulta interesante que lo llame "poema escrito" cuando se trata evidentemente de expresiones orales, que él copia preservando la pronunciación del lenguaje coloquial.

Otro ejemplo más reciente, que proviene del medio digital, es *The 2015 Baltimore Uprising. A Teen Epistolary*, en el que se copian y pegan en orden cronológico los pantallazos de los tweets relativos al asesinato de Freddie Gray en Baltimore, que dio origen a una revuelta social. Se tachan, sin embargo, los nombres de los usuarios y los rostros donde podría reconocerse la identidad de alguno de los manifestantes. Como explica Nicholas Thoburn (2020, pp. 97-121), la primera edición de este libro carece de prefacio, epílogo, números de páginas, código ISBN, o cualquier dato relativo a los responsables de su publicación. Pero tras una búsqueda en internet descubre que sí hay un editor: Research and Destroy New York City, y da cuenta de una reimpresión a cargo de AK Press, con una portada a color, ISBN y una mejor calidad de impresión, que se vende incluso a través de Amazon; ésta es, precisamente, la edición de la que dispongo (2015). Al comparar ambas versiones, Thoburn destaca el potencial político de estas opciones editoriales: "There is no necessity for the Baltimore tweets to issue in a book. And compared to the riots themselves, this book is of little consequence. But publishing is nonetheless a significant terrain of racialization and its resistance. In this terrain, today's horizon of the publishable, *Baltimore Uprising* is less a book about the uprising than of it. This book *prolongs the rupture* into publishing form" (2020, p. 118).

Todos los casos que he listado hasta ahora nos muestran apenas un lado de las múltiples facetas que conforman cualquier acontecimiento social de este calibre. No se recogen de manera directa las voces opuestas a las protestas, ya sea los discursos represivos oficiales o las opiniones de los políticos que, ante el estallido chileno, criticaban: "no es la forma". Existen, sin embargo, proyectos que sí se hacen cargo de esta dimensión; el más notable, a mi parecer, es *Plan Oasis* (2021), de Rayo Verde Editorial (Francisca Geisse, Alejandra Saldivia y Cecilia Coddou), que organiza y contextualiza de manera muy adecuada algunas declaraciones de autoridades y parlamentarios del gobierno de Sebastián Piñera, varias de ellas tristemente célebres porque a juicio de muchos alentaron la revuelta y agudizaron la desconexión

7. Las negritas en ambas citas son del original.

entre la clase gobernante y la sociedad durante ese período y la pandemia. Se incorpora la cita textual, la referencia de quién la expresó, la fecha e información adicional cuando corresponde. También se incluyen imágenes, algunas de ellas relativas a las agresiones policiales. Todo ello, sumado a epígrafes, prólogos y otros paratextos favorecen una interpretación claramente crítica del material recogido. Así sucede con el irónico título, que se lee en la misma portada, que corresponde a una declaración del presidente pocos días antes del inicio de la crisis, cuando se jactaba que, comparado con el resto de América Latina, "nuestro país es un verdadero oasis". Otra publicación más heterogénea es *Crónicas alienígenas* (2022), editada por Ricardo Greene, quien intercala breves ensayos, crónicas y registros fotográficos con "extractos de otros materiales tales como discursos oficiales y grabaciones policiales, y fragmentos de actas municipales. Para esto último se realizó un análisis de lo registrado en todos los concejos municipales de Chile, a fin de rastrear las primeras discusiones que se dieron sobre el estallido, de Arica a Magallanes. Estas actas admirables, ridículas, soberbias y vanidosas dan cuenta de un tejido nacional que busca su nueva forma" (p. 13). Algunas de dichas declaraciones están transcritas en verso, como en algunos de los ejemplos de graffitis señalados más arriba. Pero aquí, nuevamente, el contexto del libro contribuye a comprender sin obstáculos que estos discursos están dispuestos como objeto de burla y repudio, no ensalzamiento.

La realidad es simple también recopila voces contrarias a las de la revuelta, pero no las voces oficiales, sino los discursos de odio expresados en medios digitales. Cuando se lo mostré a Valeria de los Ríos, me recomendó un ensayo de Gabriel Giorgi, "Arqueología del odio. Escrituras públicas y guerras de subjetividad" (2020), que efectivamente funcionó como una excelente justificación *a posteriori* de lo que había pretendido hacer. Giorgi se enfoca en tres instalaciones en Argentina y Brasil, *Odiolândia* de Giselle Beiguelman, *Menos um* de Verónica Stigger y *Diarios del odio* de Roberto Jacoby y Syd Krochmalny. Estas tres instalaciones luego derivaron en libros, y se basan, cada una a su manera, en la recopilación de textos de odio escritos en territorios electrónicos, como los foros online de periódicos, que hacen apología de la dictadura, genocidio, machismo, racismo, etc. De este proceso destaca algunas cualidades: la fijación de la fugaz escritura electrónica, viralizada ["Eso aquí se fija, se ralentiza, se cambia de soporte y de medio, se devuelve a una pantalla fija, a una pared física, a una página de libro, y desde ahí se reinscribe y se piensa" (p. 34)], y el efecto de volumen que produce la gran cantidad de enunciados ["Este volumen produce un efecto masivo: no son voces excepcionales, ni individualizables, ni anómalas; son enunciados *que se exhiben en su regularidad* y, consecuentemente, en una normalidad que se instituye como efecto mismo de su acumulación" (p. 37)]. Coincidentemente, los artistas tienden a una minimización de su rol: "Son ejercicios de copia: reproducen y resitúan materiales que encuentran online. No crean, no estilizan, no reescriben: es todo apropiación, copia y recontextualización" (pp. 38-39).

En la instalación de *Diarios del odio* muchos amigos fueron invitados a transcribir los textos con carbonilla, para reflejar caligráficamente su diversidad en el paso del muro virtual al muso físico. En esa operación "cada escriba, cada transcriptor, se vuelve un 'enunciador

del odio: tiene que situarse en ese acto enunciativo sin añadirle nada, sin otro marco que no sea el del contexto de la instalación como mecanismo de distanciamiento” (p. 41). En su paso al libro, “pulcro y enfriado con respecto a los grafitis expresionistas que cubrían los muros” como comenta Riccardo Boggione (2021, p. 156), ocurrieron varios cambios. Como explica el editor Gerardo Jorge, se acotó el número de textos y se buscó una fisonomía más cercana a la de un libro de poemas: “este material no quiere ser solamente el documento de un procedimiento transtextual con valor político y/o documental sino que quiere ser leído también como ‘poemas’, poniendo el oído enfrentándonos a una constatación incómoda, que genera malestar pero que también nos empuja a poner en cuestión frecuentemente las categorías y parámetros con que valoramos el arte: la de que la lengua se encarama y adopta ritmos que la comunican por momentos con zonas vitales de nuestra literatura, incluso en la cloaca de estos comentarios” (en Jacoby y Krochmalny, 2017, p. 45). De todos modos, la nota de los propios autores deja clara su postura frente a estos discursos y el rol de la prensa: “este odio no es espontáneo sino más bien construido a través de representaciones fantasmáticas que se sustentan en los patrones fundamentales de las identidades sociales” (p. 43)⁸.

Ya comenté el desconcierto que me provocaron los eventos de octubre de 2019 que, como en gran parte de la sociedad, se sumaron a la ansiedad por manifestar mi opinión tanto en redes sociales como en el espacio público. La vía a la que recurrí con mayor frecuencia, sin embargo, fue la publicación de cartas al director en periódicos, que luego replicaba a través de Instagram y Twitter. En rigor, las consideraba un gesto aparte de mis esfuerzos literarios, aunque a veces jugaba a confundirlos. Fernando Pérez Villalón, de hecho, las compara con algunos proyectos previos de carácter conceptual y comenta que en estos textos “defiende opiniones progresistas y critica el conservadurismo de manera bastante unívoca, aunque persiste cierta ironía de base en la utilización de dicho género textual” (2024, p. 166).⁹ En efecto, allí intentaba transmitir sin ambigüedad mis impresiones, con la intención de provocar, aunque de manera infantil e inofensiva, a un público lector de derecha.

La realidad es simple proviene de una motivación muy distinta. Desde hace mucho tiempo he estado interesado en el procedimiento de la apropiación, tanto desde su uso en el conceptualismo norteamericano como también en Latinoamérica y en otros contextos.

8. *Diarios del odio* también fue llevado al teatro en 2017 bajo la dirección de Silvio Lang. Para una ampliación del análisis en torno al proyecto de Jacoby y Krochmalny y los discursos de odio en general, ver García, Luis Ignacio (2021).

9. Una selección de esas cartas, junto a columnas, entrevistas y otras intervenciones, fueron recogidas en mi libro *No lo vi venir* (2023a). Ver también mi ensayo “Apruebo” (2023b, pp. 123-32), en el que comento las sucesivas variaciones y remediaciones que sufrió una de esas cartas.

Mis fuentes han sido muy diversas: foros sobre películas, diccionarios, o textos generados de manera automatizada. En este caso me atrajo recurrir a un material bastante menos inofensivo: los comentarios en los foros de Emol.com (sitio online de *El Mercurio*, uno de los diarios más tradicionales del país, con una poco honrosa trayectoria de intervencionismo), para acumularlos y exacerbar su carga de odio. Para ello, escogí, de entre las noticias relativas al estallido, aquellas opiniones más radicales. No alteré nada, sólo eliminé los nombres de sus autores y las fechas, aunque los ordené de manera cronológica: desde el comienzo de la revuelta hasta el 15 de noviembre, horas después de que se firmara un acuerdo político transversal que permitió rebajar transitoriamente la tensión con el compromiso de habilitar el proceso para una nueva Constitución. Esa mañana, la Plaza Italia apareció cubierta por una tela blanca con el mensaje "Paz", en una acción que no fue reivindicada por un grupo político particular sino por un grupo de amigos. Me resultó muy divertido que, aunque esta acción no coincidía con el espíritu de muchos manifestantes que rechazaron este acuerdo, y probablemente provenía de sectores de centro o derecha, los furiosos contertulios de Emol sospecharan que todo era obra del Partido Comunista.

Tras este proceso de recolección, me restaba tomar algunas decisiones editoriales. Aunque tenía claro que se trataría de una publicación únicamente digital, disponible para descarga gratuita en PDF (al igual que la mayoría de mis publicaciones), quería provocar un efecto más cercano al de un simple documento en Word, y omití una portada. La elección del título fue simple: "La realidad es simple" era el comienzo del primer comentario, y me parecía un resumen perfecto de las explicaciones paranoicas que muchos entregaban para interpretar lo que estaba ocurriendo (todo lo contrario de lo que yo percibía, evidentemente). Para destacarlo, simplemente lo dejé marcado en amarillo, como si fuera el resultado de una búsqueda en un procesador de texto. Por otra parte, mantuve la tipografía Helvetica, cuerpo 12, que era la misma de los textos copiados. Consulté un par de decisiones más con Megumi Andrade Kobayashi y Carlos Soto Román, respecto a si debía preservar las numerosas faltas de ortografía y si era más conveniente unir todos los comentarios en un solo bloque, y coincidimos en ambas opciones, para reforzar su agotador efecto. La decisión más relevante fue el "colofón", al final del documento, en el que explicité la fuente, limité mi rol al de la "selección", e inventé que había sido publicado por Empresa El Mercurio S.A.P. Añadí, también la advertencia habitual en los foros de este sitio web: "En Emol valoramos todos los comentarios respetuosos y constructivos y nos guardamos el derecho a no contar con las opiniones agresivas y ofensivas". Ese mensaje podía sonar irónico respecto a la falta de control y promoción de estos discursos de odio o, peor aún, permite imaginar que quizás se habrían censurado otros comentarios aún más violentos. Aquí copio la primera y última páginas:

La realidad es simple. Detrás de la organización y movilización de masas destructivas está el PC y el FA que son grupos anárquicos, anti sistema y buscan la venganza de su desplazamiento y pérdida del poder hace 50 años. El FA es solo la atomización del PC para aumentar su número en el Congreso. Con esto el chileno común que si está desencantado y molesto por la MALA clase política y corruptos de siempre, ha cerrado filas detrás de las FFAA y Carabineros a quienes la izquierda NO ha podido destruir y menos infiltrar y hoy la gente de bien que somos mayoría, aplauden la forma, la acción y coordinación de las instituciones para proteger la ciudadanía, vale decir, se reconoce que son los verdaderos garantes de la institucionalidad. La izquierda destructiva vuelve a perder en Chile y por más que intenten quemar el país con delincuentes, inadaptados, narcotraficantes y guerrilleros al peo, no podrán porque somos un país diferente. Ahora viene la fase de dismantelar a estos grupos anárquicos y que la izquierda fraccionada y pisoteada por sus propios errores, asuma su condición y tendrá que reconocer que la violencia no es el camino y ese será su castigo en las urnas. La acción y el propósito claro del Foro de Sao Paulo y declarado por ellos de lucha permanente contra los gobiernos conservadores de América Latina y la implantación y toma del gobierno de esos países por las fuerzas de izquierda representada por los partidos y movimientos que en Chile son el Partido Comunista y sus cachorros del Frente Amplio, el MAS, Partido Humanista, Partido Socialista, Revolución Democrática, Partido del Socialismo Allendista, Partido Igualdad, País Progresista y la Izquierda Libertaria En Chile se unen además muchos medios de prensa escrita y de radio y televisión que habitualmente transmiten habitualmente los mensajes subliminales de este grupo de la izquierda internacional, con personajes que aparte de ser dueños de grandes cadenas de noticias, son los llamados GURUS de la información y provocación de la lucha de clases con destrucción de la imagen de las autoridades del gobierno actual ... uno de estos gurus hoy se quejaba de que el Ejército no daba la información que él pide .. pero no investiga ni siquiera da una palabra de aliento a las personas, empresas afectadas y sin trabajo por sus acciones ... Ellos son así, manipuladores de la información y de la verdad.. Tiene razón el Presidente Piñera ... el país está en guerra y el enemigo es poderoso, está entre nosotros y lo escuchamos y vemos todos los días ! esto fue organizado por la c.a.m. y la .coordinadora .arauco ma.yeco y por grupos ex.tremista de i.z.q.uer.da como lo son los del F.A. y p . c. , primer quemaron las estaciones de metro, al otro día incitaron saqueos para luego quemarlos, y ayer quemaron municipalidades, el que piense que es el pueblo hablando, está muy equivocado, pero son una minoría que caera por su propio peso, el estado y los chilenos somos mayoría. KAST 2022 Todos ya conocemos como funciona la extrema izquierda, o sea los comunistas y el frente amplio, como la personas que trabajamos día a día y queremos el progreso de Chile no queremos nada

manipulados por fa y pc quienes financiaron a todos los delincuentes para ir a otras ciudades a saques y quemar , vean youtube busquen que pasó en Puntarenas en las audiencias de control de detención de donde eran estos delincuentes y que no trabajaban . Pero pro lo menos la paz es lo más importante ahora para poder lograr los avances en lo que todos los chilenos necesitamos. Arriba mi Chile sin terroristas y delincuentes .amo mi país . Es obra del PC por el acuerdo? Una ironía! Tapar la plaza Italia de blanco! Después de homenajear a un delincuente y destruir el país en 3 días! Francamente ! De un cinismo nunca antes visto! No crean lo tenían planeado al término del show!! Espontaneo...? dudoso. Los mismos que han destruido todo hoy vuelven al lugar del crimen! como cualquier delincuente (de acuerdo con la criminalística) y llaman a la paz? Hecho el daño hay que pagar materialmente, las buenas intenciones son insuficientes. Ni los mismos TERRORISTAS, que pusieron ese cartelito se lo creen. Ese truco es más viejo que el hilo negro. No faltan los ingenuos que se lo tragan. Ahora volverán los portonazos, robos de cajeros, hurtos, encerronas, narcotráfico, etc. Los delincuentes y lumpen manejado por la izquierda volverán a sus labores habituales.. ¿Quién lo hizo y quién lo financió! Son a lo menos 3 Millones en tela. está muy bien. habrán comprado los lienzos con factura para rebajar IVA. ? no sólo paz, también justicia, que sean buscados, y condensdos los que quemaron el metro y saqueron al país!! que bueno ..cuanto ira as durar antes que lo quemen..NO NO NO AL DERECHO DE DESTRUIR EN PAZ

Fuente: Emol.com

Selección: Felipe Cussen

Santiago: Empresa El Mercurio S.A.P., 2020

En Emol valoramos todos los comentarios respetuosos y constructivos
y nos guardamos el derecho a no contar con las opiniones agresivas y ofensivas.

Subí este libro (Cussen, 2020) —si es que aceptamos llamarlo así— a una carpeta Dropbox para el primer aniversario del estallido, en plena pandemia, y lo envié a mis amigos y difundí en redes sociales. Sergio Chejfec, de hecho, me comentó también que le había recordado a *Diarios del odio*. Tiempo después dudé si podría haber operado como un modelo que había olvidado, y lo busqué infructuosamente en mi desordenada biblioteca porque pensé que quizás lo había comprado antes, pero no lo encontré. Es muy probable, en todo caso, que haya tenido noticias de manera indirecta. Lo relevante, sin embargo, es que frente a un procedimiento tan parecido saltan a la vista las diferencias. En mi caso, la selección estaba acotada a un período particular, y no hay trasposos de un medio a otro (electrónico, escritura a mano, libro impreso), sino que el traslado se produjo únicamente entre el navegador y el procesador de texto de mi computador, sin alterar su apariencia ni salir del espacio digital. Tampoco hay intención, como en el libro de Jacoby y Krochmalny, o también en los proyectos de Greene, Matzner o Bisama, de convertir estos exabruptos en versos; en ese sentido, el efecto visual es mucho más parecido al abigarramiento y confusión de voces que buscaba Dalmazzo, aunque su contenido difiera por completo. Mi opción por reducir al mínimo los paratextos buscaba enfrentar a los lectores a estos discursos sin la necesidad de remarcar mi propia postura política, que inevitablemente se trasluce en el colofón.

Creo que *La realidad es simple* podría responder a una inquietud que había planteado algunos años antes a David Bustos: "Hay muchos ingenuos que creen que basta con decir 'oh, el neoliberalismo es muy malo' y se las dan de poetas políticos. Yo pienso, en cambio, que ese lenguaje puramente declarativo no implica ningún riesgo, pues implica un uso de las palabras idénticamente conservador (fijado, transparente) al de aquellos a los que supuestamente se pretende criticar. El primer riesgo que me interesa correr es precisamente que una palabra no diga lo que pienso, que se abra a otras dimensiones. Experimentar con el lenguaje no es una excentricidad ni un desvío, es un internamiento en el núcleo mismo de los problemas" (2012).

No sé si concuerdo plenamente con estas opiniones, pues justamente mis cartas al periódico coinciden con la descripción que criticaba, pero sí puedo afirmar que el simple hecho de internarme en los foros y manipular estos discursos de odio fue un proceso riesgoso y agotador, en el que las palabras me parecían violentas e imposibles de controlar. Es más, si bien tengo bastante claros los procedimientos y opciones que tomé y cómo se relacionan con los proyectos que conocía previamente y los que aparecieron después (y tenía muy en mente muchos usos de la escritura conceptual vinculados a la política),¹⁰ aún me resulta difícil evaluar el sentido de este ejercicio. ¿Es una ironía necesaria? ¿Es una difusión innecesaria de discursos repugnantes? ¿Es un acto de superioridad moral de mi parte? ¿Es un juego irresponsable y superficial?

Termino de escribir este ensayo pocos días después de un nuevo aniversario del 18 de octubre. El discurso público ha cambiado por completo, y muy pocos rescatan la épica de esos días: la mayoría se refiere al "estallido delictual" y olvida las innumerables injusticias que provocaron la crisis. He vuelto a revisar las noticias de entonces, que provocaron los comentarios que recogí pero ya no estaban. Emol decreta: "Este debate ha finalizado".

10. Ver mi ensayo "Escritura conceptual y catástrofe" (2019, pp. 61-75).

Bibliografía

- Boglione, R. (2021). Palabras prestadas: casos de escritura conceptual en América Latina. *[sic]*, (29), 141–164.
- Bustos, D. (2012, 13 de diciembre). Entrevista a Felipe Cussen a propósito de su nuevo libro *Opinología y otras yerbas*. *Escritores y poetas en español*. <http://letras.s5.com/dbu131212.html>
- Carreño, J. (2010). *Compro fierro* (2ª ed.). Balmaceda Arte Joven Ediciones.
- Cortázar, J. (2010). *Último round*. Editorial RM.
- Cussen, F. (2019). Escritura conceptual y catástrofe. *Taller de Letras*, (64), 61–75.
- Cussen, F. (2020). *La realidad es simple*. Empresa El Mercurio S.A.P. <https://tinyurl.com/larealidadessimple>
- Cussen, F. (2023a). *No lo vi venir*. Última Línea.
- Cussen, F. (2023b). Apruebo. *Revista de Teoría del Arte*, (37), 123–132. <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/72444/74454>
- Dalmazzo, F. (Ed.). (2020). *El lenguaje es un arma de largo alcance*. Libros del Pez Espiral.
- Francisca Geisse, F., Saldivia, A., & Coddou, C. (2021). *Plan Oasis*. Rayo Verde Editorial.
- García, L. I. (Ed.). (2021). *La Babel del odio: Políticas de la lengua en el frente antifascista*. Ediciones Biblioteca Nacional.
- Giorgi, G., & Kiffer, A. (2020). *Las vueltas del odio: Gestos, escrituras, políticas*. Eterna Cadencia Editora.
- Greene, R. (Ed.). (2022). *Crónicas alienígenas*. Editorial Aparte / Ediciones Academia Espacial.
- Jacoby, R., & Krochmalny, S. (2017). *Diarios del odio* (3ª ed.). n direcciones.
- Maureira, D. (2020). *Visualidades políticas: Fugas en torno al estallido*. Metales Pesados.
- Matzner, N. (2020). Leer juntas: autoedición durante el estallido social chileno. *Blue Gum*, (7), 1–27. https://www.ub.edu/dpfilsa/Blue_Gum/BlueGum_Vol7/6.NataliaMatzner.pdf
- Matzner, N. (2023). *Publicar a la intemperie: Autoedición literaria y artística interactiva* [Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Chile]. Instituto de Estudios Avanzados (USACH).
- Parrochia, J.-M. (2023). *Estallido estético: Aportaciones desde la historia, la teoría, el registro y la creación artística para comprender el estallido social*. Ediciones Fulgor.
- Pérez Villalón, F. (2024). *Poesía en expansión: Prácticas literarias experimentales en Chile 2000–2020*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Reyes, B. (2023). *Voces del estallido: El arte callejero como forma de publicación* [Tesis de Licenciatura en Literatura, mención en Edición de Textos, Universidad Finis Terrae].
- Thoburn, N. (2015). *The 2015 Baltimore uprising: A teen epistolary* (2ª ed.). AK Press.
- Thoburn, N. (2020). Twitter, book, riot: Post-digital publishing against race. *Theory, Culture & Society*, 37(3), 97–121.
- Tudela, C. (2020, 18 de octubre). Cuando la bandera se tiñó de negro. *La voz de los que sobran*. <https://lavoizde losquesobran.cl/cultura-b/cuando-la-bandera-se-tino-de-negro-historia-de-un-simbolo-de-resistencia/18102020>
- Vivanco, L. de, & Johansson, M. T. (Eds.). (2021). *Instantáneas en la marcha: Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Umática. 2025;8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22916>

La música in(visible): Música, sineſtesia, abſtracción y compositoras

The in(visible) music: Music, syneſthesia, abſtraction and female composers

INMACULADA MARTÍNEZ AYORA  0000-0003-0275-8061

Universidad de Castilla-La Mancha, España.

ANDREA LERMA CASANY

Investigadora independiente, España.

Resumen

“La música in(visible)” es un proyecto artístico interdisciplinar que explora la relación entre la música y el arte visual a través de la sinestesia y la abstracción. El proyecto, desarrollado por la artista Andrea Lerma Casany en colaboración con la musicóloga Inmaculada Martínez Ayora, culminó con una exposición que presentó pinturas ligadas a la abstracción inspiradas en obras de ocho compositoras desde el siglo XVI hasta el XX. Basándose en las investigaciones previas de Lerma sobre la sinestesia en compositores como Olivier Messiaen y las teorías del color de Wassily Kandinsky, la exposición combinó la pintura tradicional con elementos digitales, permitiendo a los visitantes escuchar las piezas musicales mientras observaban las obras resultantes. El proyecto, expuesto en el Museo de la Rajolería de Paiporta (Valencia) en marzo de 2024, demostró el potencial de los enfoques interdisciplinarios para hacer la música clásica, en concreto la de compositoras, más accesible al público general. El enfoque innovador del proyecto para presentar obras de compositoras a través del arte visual ha generado interés por parte de instituciones académicas y ha abierto nuevas posibilidades para la apreciación y educación musical.

PALABRAS CLAVE: Sineſtesia, compositoras, abſtracción, interdisciplinariedad, música visual.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Martínez Ayora, I., & Lerma Casany, A. (2025). La música in(visible): Música, sinestesia, abstracción y compositoras. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8.

<https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21143>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v8i8.21143>

Artículo original

Original Article

Correspondencia/

Correspondence

Inmaculada Martínez

inma.marayo@gmail.com

Financiación/Fundings

Sin financiación

Received: 03.01.2025

Accepted: 03.10.2025

The in(visible) music: Music, synesthesia, abstraction and female composers

INMACULADA MARTÍNEZ AYORA & ANDREA LERMA CASANY

University of Castilla-La Mancha, Spain & Independent Researcher, Spain.

Abstract

"The in(visible) music" is an interdisciplinary art project that explores the relationship between music and visual art through synesthesia and abstraction. The project, developed by artist Andrea Lerma Casany in collaboration with musicologist Inmaculada Martínez Ayora, culminated in an exhibition that presented abstract paintings inspired by works from eight female composers from the 16th to the 20th centuries. Building upon Lerma's previous research on synesthesia in composers like Olivier Messiaen and Wassily Kandinsky's color theories, the exhibition combined traditional painting with digital elements, allowing visitors to listen to the musical pieces while observing the resulting works. The project, exhibited at the Museu de la Rajoleria in Paiporta (Valencia) in March 2024, demonstrated the potential of interdisciplinary approaches to make classical music, specifically that of female composers, more accessible to general audiences. The project's innovative approach to presenting works by female composers through visual art has generated interest from academic institutions and opened new possibilities for music appreciation and education.

KEY WORDS: Synesthesia, female composers, abstraction, interdisciplinarity, visual music.

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Planteamiento inicial del proyecto
3. Metodología
4. Resultados
5. Discusión

1. Introducción

La relación entre el color y la música como parte de las relaciones entre la música y las artes visuales todavía no se ha investigado de manera sistemática. No obstante, desde que Franz Liszt escribió en 1839 *Lo sposalizio de Années de Pèlerinage* basado en una pintura de Rafael, han sido muchos los compositores que a menudo han tomado imágenes como fuente de inspiración para sus obras. Por otro lado, los pintores se han inspirado en composiciones musicales o en la idea abstracta de la música en sí como el caso de Kandinsky y su *Impression III (Concert)* creada tras un recital de Arnold Schönberg en Múnich en enero de 1911 (Vergo, 2010: 177). La hibridación entre el color y la música abarca las relaciones entre el color y la forma, la luz y la música, los intervalos de color y los tonales, el color y el sonido (Jewanski, 2014); elementos tan lejanos como convergentes que han ido aproximándose a través de experiencias artísticas.

Si reparamos en la tratadística musical, preocupada de razonar sobre el funcionamiento de la música y su relación con otras artes, esta ha abordado ampliamente la relación entre el sonido y el color, aunque se ha limitado a realizar sesudas clasificaciones hasta hace bien poco. Las teorías que aúnan la música y el color se remontan a los tratadistas griegos, que construyeron una escala de colores dividida en siete partes, al igual que las siete notas musicales, y donde todos los colores derivaban del blanco y negro. La teoría del color de Aristóteles (1908: 439b-442a) tuvo una gran influencia en los siglos XVI y XVII, donde varios autores como Gioseffo Zarlino o Athanasius Kircher relacionaron la música con el color. Zarlino equiparó las consonancias de unísono y octava con el blanco y el negro, y el resto de consonancias (quinta, cuarta, tercera y sexta) con el verde, rojo y azul (Zarlino, 1558: 155).

Kircher llegó más allá en *Ars magna lucis et umbrae* (1646), donde dibujó tablas de complejas analogías asociando notas musicales, colores, intensidades de luz y grados de brillo entre sí (Kircher, 1646: 67) los cuales constituyeron una base para, cuatro años después, idear un sistema que asociaba los colores con intervalos en *Musurgia universalis* (Kircher, 1650: 215). En lo que respecta a los teóricos franceses, Marin Cureau de la Chambre transfirió proporciones derivadas de la teoría musical de los intervalos a parejas de colores, e ideó un «sistema de los colores y las armonías» (Cureau de la Chambre, 1650: 215). Todos estos intentos de unificación se basaron en la teoría de Aristóteles, aunque las asociaciones no se pueden reconstruir en detalle o presentan contradicciones, son una muestra del racionalismo imperante en la época donde todos los fenómenos se construyeron sobre los mismos principios.

Fruto de dicha teorización, Louis-Bertrand Castel fue el primero que realizó un intento de aunar los colores con la música de forma práctica, creando el *clavecin oculaire* o «clavecín óptico» que mostró a una pequeña audiencia el 21 de diciembre de 1754 (Lavezzi, 2001: 327-340). El instrumento contaba con un funcionamiento peculiar: cuando una tecla era presionada, se abría un eje a través del cual pasaba la luz de color (Franssen, 1991: 15-77). La invención de Castel complementó los intentos anteriores de dar a la teoría del color una dirección musi-

cal añadiendo una síntesis artística. Al mismo tiempo, nació el concepto de una pantalla a color puro. Castel no estuvo exento de críticas entre sus contemporáneos, siendo objeto de mo-fas y caricaturas, tal y como se muestra en la figura 1, donde Charles Germain de Saint Aubin caricaturizó a Castel mientras tocaba su curioso instrumento (Germain de Saint Aubin, s.d.).

La racionalización dio paso al siglo XIX, donde a principios del siglo E.T.A. Hoffmann y Schumann rompieron aún más las barreras entre las artes. Schumann, a través de su personaje Eusebio, afirmó que «el músico educado podrá obtener tanta utilidad del estudio de



Figura 1. Caricatura de Castel tocando el clavecín óptico.

una Virgen de Rafael como un pintor de una sinfonía de Mozart», a lo que Florestan agregó «la estética de las dos artes es la misma; solo el material es diferente» (Schumann, 1854: 26). En su *Johannes Kreisler, des Kapellmeisters Musikalische Leiden*, Hoffmann creó el arquetipo de un artista que transcendía las fronteras entre disciplinas: «escucho que los colores, las notas y los aromas se unen, no tanto en un sueño como en ese estado de delirio que precede al sueño, particularmente cuando he estado escuchando mucha música» (Hoffmann, 2014: 87). Cabe recordar que la música había surgido como la expresión artística más destacada entre los románticos por su capacidad de con-mover por encima del resto de las artes. En este sentido en *Metafísica de la música*, Arthur Schopenhauer coloca a la música en la más alta de las clasificaciones del arte, un arte concebido como expresión y no como imitación, según sucedía con la artesanía (Pérez Castillo; Piquer Sanclemente, 2023: 2).

A medida que avanzaba el siglo XIX, las teorías que relacionaban la música y el color se fueron sucediendo, primero D. D. Jameson en 1844 con su concepto «música de color», más tarde H. R. Haweis, que demandó una forma de arte en color como resultado de un arte sonoro, y William Schooling, quien concibió un órgano de color eléctrico silencioso (Philipps, 1997: 104). El pintor J. M. W. Turner exploró la capacidad independiente del color para representar sujetos en pintura partiendo de la teoría del color establecida por Goethe en 1843 (Philipps, 2005: 104). Rimington continuó con la idea impulsada por Turner, esperando reemplazar el sombreado natural estático de Turner con constantes cambios de color, es decir, introduciendo movimiento en color (Faris, 1989: 311). Para ello produjo varios esquemas: una teoría del color y la música, una traducción de la música a su juego de color y un puro arte del color sin música. La orientación del modelo musical, como se había asimilado anteriormente, ahora podría abandonarse (Philipps, 2005: 105). La influencia de la música sobre algunos pintores como Eugène Delacroix, a quien la música le proporciona un deleite carente de razón (Vergo, 2010: 68), se vale de la escucha de compositores como Chopin o Mozart para algunas de sus obras como *Le naufrage de Don Juan*, inspirada en la ópera mozartiana. Esta influencia también se produjo a la inversa, en una suerte de intercambio artístico como sucede posteriormente con la obra *Pentimento* (1983) de José Luis Turina, músico con una larga tradición

familiar de artistas pictóricos que hizo uso del «timbre-color» para esta pieza basada en el *Parsifal* de Wagner (Villar-Taboada, 2023: 286)

Los escritos de Richard Wagner sirvieron de base para la traslación del sonido al color, a través de uno de los conceptos más significativos del autor alemán, el *leitmotiv*. En la década de 1880, pintores como Georges Seurat, Paul Signac y otros aplicaron dicho concepto a sus obras; en el caso de Seurat, a través de una estructura de ángulos y líneas que se perciben como mensajes emocionales particulares de modo que la pintura resultante se perciba armonizada para el espectador (Vergo, 2010: 52). Además, el compositor alemán intentó en su *gesamtkunstwerk* la convivencia de todas las artes en un espectáculo total, asociado comúnmente a regímenes totalitarios (Oosterling, 2003: 31-33), aunque, su carácter ideológico y cultural puede relacionarlo con la liturgia religiosa (Pérez Castillo; Piquer Sanclemente, 2023: 2).

Las primeras décadas del siglo XX vieron muchos intentos de establecer la forma y el color como un arte independiente relacionado con la música de varias maneras dentro de la pintura. Esto se debe a la influencia del impresionismo musical, donde el color se torna una cualidad sonora explotada sobre todo por Claude Debussy. Camille Mauclair en su libro *Musique des couleurs* publicado en 1900, compara la música de Debussy con los paisajes de Monet describiendo la forma en la que «se basa, no en una sucesión de temas, si no en valores relativos de los sonidos por sí mismos» (Lockspeiser, 2010: 18).

Algunos artistas exploraron la traducción de la música al color de acuerdo con las ideas de Castel, como es el caso de Paul Klee a través de su concepto de «pintura polifónica». Klee toma el término musical «polifónica» para describir una estructura visual compuesta por diversos elementos pictóricos que se impregnan y se superponen entre sí dando origen a un flujo constante, entendido por Klee como una polifonía visual simultánea que crea una consonancia de todos los medios pictóricos empleados (Jewanski y Naumann, 2010: 388-400). Klee expuso este concepto a través de la música de J. S. Bach en *Fuge in Rot* (1921) y, posteriormente en *Polyphon gefaßtes Weiß* (1930), cuya traducción alude a esta teorización: *blanco enmarcado polifónicamente*.

Al igual que Klee, otros autores tomaron términos musicales para trasladarlos a la pintura, en concreto la fuga, ligada a un método que entrelaza y desarrolla diferentes conceptos como sucede en las obras de Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Fuga*, del díptico *Preludai ir fugos* (1907), y Josef Albers, *Fuge* (1925) (Jewanski y Naumann, 2010: 388-400). Otros desarrollaron el concepto de la «película absoluta» basada en los patrones formales de la música, la rítmica y la dinámica. En 1925 se presentaron en Berlín varias de estas obras tituladas *Dreiteilige Farbensonatina* de Ludwig Hirschfeld-Mack, *Film ist Rhythmus* de Hans Richter y *Symphonie Diagonale* de Viking Eggeling (Klein, 1926: 55-83). Otro de estos artistas fue Hartley, quien en 1912 manifestó su ambición de pintar música o su equivalente sonoro en color. En su obra *Bach Préludes et Fugues* destaca un restringido rango cromático y elementos geométricos, lo que da como resultado una pintura sobria y sombría, compuesta por planos de marrón y ocre. La influencia del Cubismo parisino es evidente, especialmente los trabajos de Picasso y Braque (Vergo, 2010: 190).

En la figura 2 (Rossi, 2019: 501) se muestra el resultado del método establecido por Veronesi (Caramel, 2022: 152-159) para delimitar los colores y conseguir pintar el *Contrapunto I* de *El arte de la fuga* de J. S. Bach, un autor recurrente en este tipo de representaciones, tal y como sucedía con Paul Klee. Esta obra no es la única dedicada a la escucha musical en la producción de Veronesi, en su catálogo se presentan otras similares de J. S. Bach y de otros autores como Arnold Schönberg.

En estos primeros años del siglo XX, se produce otro intento de correspondencia entre alturas y color. Aleksandr Scriabin, compositor sinestésico, planteó una experiencia a través de las relaciones entre tonalidad y color para el estreno de su quinta sinfonía, *Prometheus*, compuesta entre 1908 y 1910. En el guion no se detalla la forma en la que deben usarse los colores, pero gracias a Aleksandr Moser, fotógrafo y profesor de electromecánica en la Escuela Técnica Superior de Moscú, Scriabin pudo proyectar un teclado que se iluminaba con colores que variaban según la armonía que estaba sonando. Aunque la idea inicial de Scriabin era inundar la sala de luces deslumbrantes, en la representación efectuada en Nueva York solo se realizaron proyecciones de diapositivas en color (Shaw-Miller, 2002: 65-67). La elección de los colores, basada en la sinestesia del propio Scriabin fue la siguiente:

C = Rojo	F# = Azul brillante
G = Naranja	Db = Violeta
D = Amarillo	A b = Púrpura
A = Verde	E b = Gris/azul metálico
E = Azul pálido	B b = Azul grisáceo
B = Azul pálido intenso	F = Rojo oscuro (Peacock, 1985: 494)

En este sentido, las diferencias temporales entre colores y notas, o la música y la pintura, ya no se consideraba irreconciliable. Pintores como Ad Reinhardt y Mark Rothko integraron un elemento temporal en sus obras, utilizando procedimientos de color que hicieron que el acto de mirar una imagen fuera un proceso en sí mismo (Moritz, 1986: 296-311). En la música, el tiempo parece detenerse en obras como *Volumina* para órgano de Ligeti (1961) y *Atmosphères* para orquesta (1961), donde la eliminación del ritmo hace que el color tonal sea primordial, y la forma se construye mediante una sucesión gradual de estados de sonido. Ligeti describió este proceso de transformación armónica en su obra orquestal *Lontano* (1967), como una especie de polifonía de la luz, una perspectiva imaginaria que se crea por medio de reflejos y refracciones, revelándose lentamente al oyente pretendiendo evocar la luz solar que emerge en una habitación oscura. (Budde, 1984: 44-59).

En la composición basada en colores, y en la música que se refiere a las imágenes, la naturaleza precisa del estímulo proporcionado por los colores o la pintura puede no ser evidente. Si el compositor no ha dado otra indicación, el análisis de la partitura ni siquiera nos dirá si hubo algún estímulo extramusical. Sin el conocimiento de este parámetro, es imposible vincular los colores y la música. Asimismo, el carácter de los colores individuales es variable; el término «rojo», por ejemplo, no define el color exactamente. Solo se puede elegir un pequeño número de colores, generalmente limitados a los del círculo de color dividido en doce partes, y

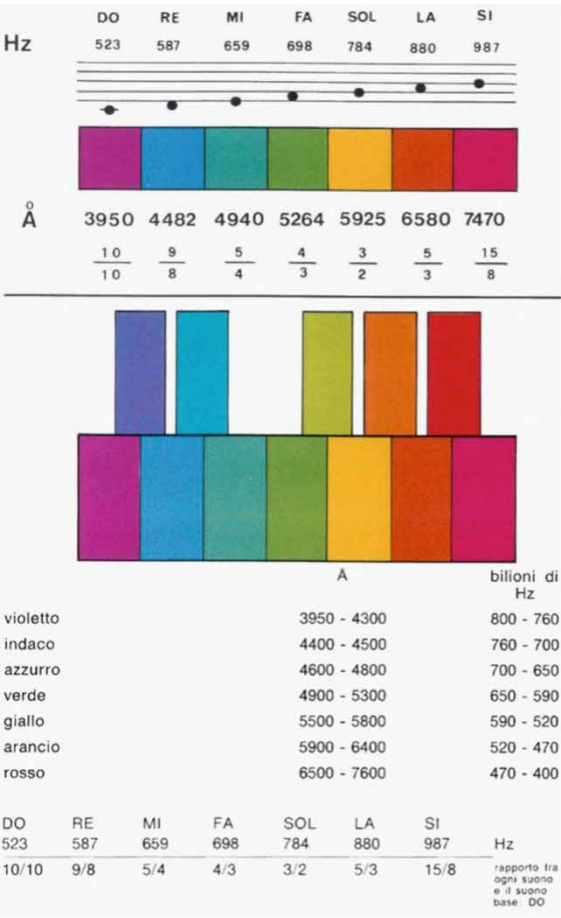


Figura 2.
Contrapunctus I de
Luigi Veronesi, 1971.

Figura 3. Relaciones
entre la escala
diatónica y la cromática
en el método de
Luigi Veronesi.

su carácter expresivo no tiene más variedad que descripciones tan comunes de movimientos musicales como *adagio*, *moderato* o *allegro*.

En la obra de Bliss *A Colour Symphony* compuesta entre 1921 y 1922, cada uno de los cuatro movimientos lleva el nombre de un color: púrpura, rojo, azul y verde. El significado heráldico de los colores se refleja en el carácter de esta música, como es el caso de verde, asociado con la esperanza, la juventud, la alegría, la primavera y la victoria. Otro autor que utilizó los nombres de los colores para describir los movimientos de su obra *Aura* (1989) fue Palle Mikkelborg, mientras que la cantante Lauren Newton y la bajista Joëlle Léandre han traducido técnicas de pintura al jazz contemporáneo, como por ejemplo la paleta monocromática de Frank Stella en *Stella Black*, su tema de 1997 (Shaw-Miller, 2002: 180-230).

Además de la asociación general de color y música, el color se ha equiparado con parámetros musicales individuales. Este es el caso del compositor Olivier Messiaen, que empleó su asociación subjetiva de colores con acordes, formas y temas en obras como *Sept Haïkai* (1962) (Bolpagni, 2015: 1-35). En el quinto movimiento de esta obra escribió en la partitura los colores que se asociarían con los acordes, y en el prefacio de su obra *Couleurs de la Cité Céleste* (1963) explica: «La forma de esta obra depende completamente del color». En la figura 4 aparece un pasaje de la obra de Messiaen *La Rousserolle Effarvatte*, donde aparecen las indicaciones de colores escritas por el autor.

Coucher de soleil rouge et violet
(sur l'étang des iris)

Lent (♩ = 42)

mf (violet) *f*

mf *Red.* (Péd. par croche)

Lent (♩ = 50)
(rêveur)

ppp *pp* *pp*

pp *ppp* *p* *pp* *p* *PP* (orangé)

pp *p* *p*

Red. *Red.*

Figura 4. Extracto de *La Rousserolle Effarvatte* con las indicaciones de colores escritas por el autor. Ediciones Alphonse Leduc.

Por otro lado, no se puede olvidar la influencia de Kandinsky en la unificación del sonido y el color, abordado ampliamente en *De lo espiritual en el arte* (1996: 40) donde otorga cualidades sonoras a diversos pigmentos, planteando así una unión entre los colores y las dimensiones espirituales que distingue entre la naturaleza física y el llamado «sonido interior», percibido a través de la contemplación (Guandalino, 2020: 65). Sin duda, la condición sinestésica de Kandinsky fue determinante para definir su sonido interno, determinado también por la tímbrica instrumental. Además, la música queda subordinada a la palabra y la pintura reducida a escenografía. El pintor en *De lo espiritual en el arte* «establece una progresión en la liberación de lo bello natural de Wagner a Debussy a Schönberg [...] señalado como necesidad de la pintura de liberarse del contenido al igual que la música» (Guandalino, 2020: 67).

Por último, para comprender el planteamiento de este proyecto cabría remontarse al ensayo del filósofo Jerrold Levinson sobre las formas híbridas del arte, clasificadas en tres mecanismos: yuxtaposición, síntesis y transformación; que pueden acompañarse de otros términos complementarios: multidisciplinariedad, interdisciplinariedad y transdisciplinariedad (Levinson, 1990: 30). En este sentido, este proyecto se enmarcaría en la síntesis, entendida como la interdisciplinariedad; donde se encuentran las premisas wagnerianas de la *Gesamtkunstwerk*, así como el pensamiento estético de John Cage, donde la representación de la música es a priori visual, aportaciones de arte experimental que luego desembocaron en nuevas perspectivas de confluencias artísticas de la mano de la música electrónica (Shaw-Miller, 2002: 14 y Pérez Castillo; Piquer Sanclemente, 2023: 11-12).

Aquí pueden insertarse también otras manifestaciones musicales como la integración artística de Aleksandr Scriabin, que unificaba gesto, sonido, palabra, vista e incluso olfato (Shaw-Miller, 2002: 14). Tal y como sugiere Shaw-Miller, la intención de mezclar elementos no tendría «una existencia paralela en el mismo entorno espaciotemporal; [...] Una vez combinados, su identidad individual ha sido modificada y forjada en un nuevo todo» (Shaw-Miller, 2002: 13 y Pérez Castillo; Piquer Sanclemente, 2023: 11). En este sentido, *La música in(visible)* también coincide con la perspectiva de Éric Méchoulan sobre los soportes usados en estas manifestaciones artísticas:

La intermedialidad estudia [...] como textos, imágenes y discursos no pertenecen solo al orden del lenguaje o el símbolo, sino también al de los soportes, los modos de transmisión, los aprendizajes de códigos, las prácticas. Estas materialidades de la comunicación forman parte del trabajo de significación y de referencia, al igual que las producciones simbólicas, las Ideas no flotan en un éter insondable o no son solamente construcciones espirituales ajenas a sus componentes concretos. [...] Esto no significa que la producción de sentido sea reducible a los procedimientos sensibles, sino solo que existen lazos entre el sentido de lo sensible y el sentido de lo racional, entre lo físico (o la materia) y lo semántico (o la idea) (Méchoulan, 2003: 10).

2. Planteamiento inicial del proyecto

La música in(visible) surge tras las investigaciones realizadas por Andrea Lerma Casany durante su trayectoria como estudiante en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia. Lerma cuenta con una amplia experiencia como artista; aunque su primera exposición fue fruto de este proyecto, su empresa de diseño, *Sangonera Design*¹, se ha establecido como un referente en proyectos e ilustraciones que utilizan tanto medios tradicionales como digitales.

1. Véase: <https://sangoneradesign.com>



Figura 5. Fragmento del esquema de color.

En 2022, Lerma realiza su primera aproximación a la abstracción a través de su trabajo final de grado de interpretación de flauta travesera. Dicha investigación relaciona la música de Christoph Willibald Gluck, en concreto el famoso pasaje para flauta de su ópera *Orfeo ed Euridice*, añadido a la pieza original en la adaptación que el autor realizó en 1774 para su estreno en París, con la sinestesia de Wassily Kandinsky. Lerma utilizó la paleta de colores establecida a través del estudio sobre el color que realizó Kandinsky para analizar la pieza de Gluck no solo desde un aspecto formalista, sino también retórico, aportando una representación pictórica original como resultado de la investigación.

Lerma realiza un esquema de color basado en la paleta mostrada por Kandinsky y en los aspectos retóricos de la pieza, lo que le permite determinar los colores de cada momento musical. En la figura 5 se muestra este proceso.

La nueva obra pictórica resultante se realizó sobre lienzo con pintura acrílica, tomando como base las asociaciones de Kandinsky y el esquema de color mostrado en la figura 5. El resultado fue un cuadro con tonalidades rojizas y azules que, siguiendo las palabras de Kandinsky sobre la necesidad interior del artista como elemento propio, incluye el negro en su composición, estructurando la obra y generando un equilibrio final. El título de la obra *Acabant-se. Tot comença*² refleja el espíritu con el que Lerma asume el final de su etapa como estudiante de grado en el Conservatorio.

Posteriormente, Lerma aborda su trabajo final de Máster (Lerma-Casany, 2023), también realizado en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, sobre los mismos preceptos, aunque, en esta ocasión no crea una obra nueva, sino que analiza una preexistente basándose en la esquematización del color presentada por Olivier Messiaen. Este compositor también poseía una condición sinestésica, la cual describió en su obra póstuma *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (Messiaen, 2002), dividida en siete tratados

2. "Acabando. Todo comienza". [Traducción propia].



Figura 6.
Representación
pictórica final del
trabajo de fin de grado
de Andrea Lerma
Casany. *Acabant-se. Tot comença*,
2021. Acrílico sobre
lienzo, 40 x 60 cm.

donde expone la relevancia del ritmo, la relación entre los colores y el sonido, y el canto de los pájaros. Messiaen habla abiertamente de su sinestesia en el séptimo tratado, publicado en 2002, donde relata:

Y me di cuenta de que yo también relacionaba los colores con los sonidos, pero intelectualmente, no con los ojos. De hecho, desde siempre, cuando oigo o leo música, veo en mi cabeza complejos colores que caminan y se mueven con los complejos sonidos (Messiaen, 2002: 7).

En 1988 Messiaen declara abiertamente su sinestesia en una entrevista, narrando su experiencia vital de este modo:

Cuando escucho música, veo los correspondientes colores. Pienso que todo el mundo posee este sexto sentido, pero solo unos pocos lo descubren. Descubrí esta afección a los veinte años en casa de un amigo pintor [...] He tratado de poner esos colores en lo que escribía. No pido a los intérpretes que vean los mismos colores que yo – eso, por otra parte, es imposible – pero sí que vean colores, cada cual a su manera (Tournelle, 1988: 74-77).

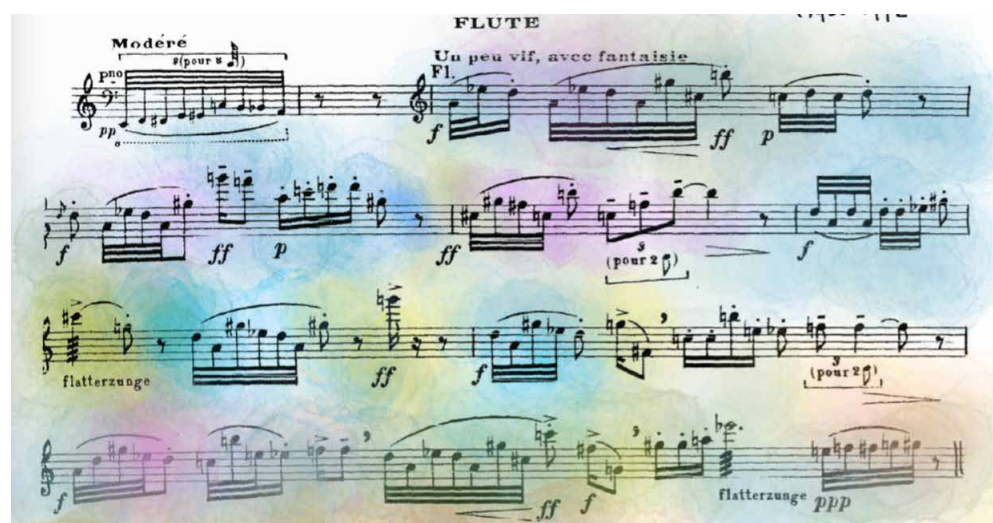
Este pintor fue Charles Blanc-Gatti, de origen suizo, que impactó a Messiaen por pintar los sonidos que escuchó de un órgano. Si tenemos en cuenta su biografía, a esa edad tuvo lugar la composición de los *Huit Préludes*, una obra anterior a finalizar su formación aca-

démica, narrando de este modo su vivencia: «Tenía entonces veinte años. Todavía no había emprendido las investigaciones rítmicas que debían transformar mi vida. Amaba los pájaros apasionadamente, sin saber aún anotar sus cantos. Pero era ya un músico del sonido-color» (Viana, 2016: 54).

Esta obra establece ya relaciones entre los movimientos y los colores: el primero de ellos, titulado *La colombe*, utiliza el modo 2 y se relaciona con el naranja y el violeta; el segundo titulado *Chant d'extase dans un paysage triste*, muestra una estructura tripartita con tres colores: el gris, el malva y el azul de Prusia. El tercer movimiento es definido como adiamantado o plateado; por su parte, *Le nombre léger*, se define como naranja y veteado de violeta, mientras que *Instants défunts* se define como un gris aterciopelado con reflejos malvas y verdes (Viana, 2016:54). Lerma no es pionera en las investigaciones que abordan la sinestesia y sus implicaciones sobre la música y el color; este trabajo ya fue abordado por González Compeán en su tesis doctoral, donde toma su propia sinestesia como punto de partida para establecer las relaciones entre la tonalidad musical y el color (González Compeán, 2011).

Andrea Lerma realiza en este trabajo un análisis musical y pictórico basado en las premisas que establece Messiaen para conseguir una aproximación a la visión del compositor, quien, según mencionó en diversas entrevistas, veía sus composiciones musicales con colores similares a las vidrieras de las catedrales góticas francesas.

Figura 7. Análisis de color de la cadencia de flauta al inicio de *Le Merle noir* de Olivier Messiaen. compases 1-8.



Tras estas investigaciones, Andrea Lerma inicia un nuevo proyecto, nuevamente basado en la abstracción, una corriente por la que siente especial atracción tras la realización de sendas investigaciones. Con ello origina una vía artística muy similar a su obra de 2021 *Acabant-se. Tot comença*. Ahí surge el proyecto *La música in(visible)*, con una premisa teórica extensa y reforzada por la colaboración de la musicóloga Inmaculada Martínez Ayora, de la Universidad de Castilla-La Mancha. La colaboración entre ambas es un producto de sus años de estudio en el Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia,

donde Martínez realiza sus estudios de Musicología, graduándose ambas en 2021. Martínez asume la investigación de este proyecto tras haber colaborado con Lerma de forma extraoficial en sus investigaciones previas, brindándole su ayuda con las cuestiones retóricas que se plantearon en su trabajo final de grado. En esta ocasión, Martínez ha abordado cuestiones biográficas, analíticas y retóricas; puesto que sus investigaciones más recientes, así como su tesis doctoral, contienen análisis de tipo retórico-musical en piezas de los siglos XVII y XVIII.

3. Metodología

El planteamiento inicial del proyecto era abordar las obras de nueve compositoras, analizándolas con los parámetros que Lerma había utilizado previamente en sus dos investigaciones, haciendo uso de una paleta de colores creada expresamente para este proyecto. Estos parámetros fueron posteriormente ampliados para contar con más información para la ejecución de la obra. La elección de las compositoras intentó abarcar piezas desde el siglo XVI hasta el XX, con el propósito de que la exposición tuviera un matiz cronológico para que el espectador pudiera apreciar el avance histórico en las fuentes musicales. La reducción del ámbito cronológico a cuatrocientos años se planteó desde un inicio como una vía para facilitar el análisis retórico, muy documentado por la tratadística desde el siglo XVII, aunque con algunas investigaciones en autores anteriores como Tomás Luis de Victoria (Suárez García, 2012: 209-229).

Las obras y compositoras elegidas fueron Maddalena Casulana (*Il Desiderio: No. 3 Morir non può il mio cuor*, 1566); Francesca Caccini (*Il primo libro delle musiche: Chi è costei*, 1618); sor Juana Inés de la Cruz (*Madre, la de los Primores*, 1686); Maria Szymanowska (*Polonaise pour le piano-forte*, 1819); Pauline Viardot (*2 Pieces for Piano: Sérénade*); Amy Beach (*4 sketches Op. 15 No. 3: In Autumn*, 1892); Cécile Chaminade (*3 Romances sans paroles*, 1893); Mel Bonis (*Barcarolle op. 71*, 1906); Lili Boulanger (*Nocturno*, 1911); Matilde Salvador (*Sonatina*, 1948) y Grazyna Bacewicz (*Cello Concerto No. 1*, 1951).

De esta selección se eliminaron a tres compositoras: dos de ellas, Matilde Salvador y Grazyna Bacewicz, por incompatibilidad con los plazos impuestos para la exposición³, ya que la extensión y complejidad de sus obras conllevaba una problemática para Martínez, ya que los plazos que estableció Lerma para contar con el estudio teórico fueron de apenas un mes; y Cécile Chaminade por la rotura del lienzo durante la instalación en el Museu de la Rajoleria de Paiporta, Valencia; causada por la caída del mismo durante la noche por un defecto en el colgador.

La materialización de la música en la pintura exige una exploración profunda de los recursos técnicos. La elección del acrílico como medio no fue casual, ya que su versatilidad y rápido secado permiten una ejecución ágil. Se planteó un trabajo en capas que reflejara la

3. Debido a que el proyecto se realizó cuando el Museu de la Rajoleria lo aceptó, los plazos para la investigación y creación de las obras fue escaso, desde diciembre de 2023 hasta febrero de 2024, imposibilitando añadir más cuadros a la exposición

superposición de voces en una partitura, aprovechando que la pintura acrílica posibilita transitar entre la transparencia y la opacidad, entre el color puro y las mezclas moduladas, importando así las texturas y resonancias de cada pieza musical.

El proceso se inicia con la preparación del lienzo, sobre el cual se realizó una imprimación que proporcionara el soporte adecuado y correcto para el carácter de cada obra musical. Para las piezas con una sonoridad más densa, se empleó una base de gesso acrílico con espátula, creando una superficie con textura irregular que atrapa la luz de manera diferente según la dirección de las pinceladas. Para obras de mayor transparencia sonora, se alisó el lienzo con capas finas de imprimación, creando un fondo que permitiera la superposición de colores translúcidos. La mezcla de colores constituye el núcleo del proceso, puesto que la paleta debe construirse con la misma precisión con la que un compositor elige sus acordes. Los colores fueron tratados previamente como producto de una fusión pensada en función del carácter de cada pieza musical. Si la obra posee una armonía tensa o cromática, los colores deben reflejar esa inestabilidad a través de matices intermedios, obtenidos mediante mezclas con negro o tonos complementarios. En piezas de estructura más diáfana, como una melodía modal, se buscaron colores limpios, sin contaminación de tonos ajenos a la gama principal.

El pincel no fue la única herramienta presente en este proceso. Para lograr una textura que evoca la riqueza tímbrica de los instrumentos, se alternaron técnicas de aplicación. En algunos cuadros se empleó la espátula para depositar acrílico en capas gruesas, generando relieves que capturan la luz y alteran la percepción según la posición del espectador. Esta técnica resulta especialmente útil para representar los ataques enérgicos de los instrumentos de cuerda o la percusión. En otros casos, se han utilizado veladuras con médiums acrílicos para lograr transiciones suaves entre colores, imitando la forma en que un sonido se desvanece en el aire.

El gesto pictórico también responde a la música. En pasajes rítmicos marcados se aplicaron pinceladas secas y entrecortadas, que originaron líneas y texturas abruptas, como síncopas de una pieza musical. En fragmentos más líricos, las pinceladas se tornan amplias y fluidas, dejando que el color se desplace con la misma naturalidad con la que una melodía se despliega en el tiempo.

Uno de los aspectos más complejos ha sido la integración del color en la estructura musical, puesto que no bastaba con seleccionar una paleta. Fue necesario construir la composición pictórica de forma que el ojo recorriera la obra con la misma dirección con la que el oído percibe la música. Para ello se utilizaron constantes de temperatura: los colores cálidos emergen en las zonas de mayor tensión armónica, mientras que los tonos fríos retraen la mirada en pasajes de reposo. El claroscuro se trabajó mediante la superposición de capas y raspados, permitiendo acentuar los momentos de mayor densidad sonora. La última fase del proceso consistió en el refinamiento del equilibrio visual. Del mismo modo que una obra musical requiere un control preciso de sus dinámicas, la pintura precisa de ajustes en la intensidad de sus colores y texturas. En ocasiones, un color dominante necesitó ser atenuado con

veladuras para no romper la cohesión del conjunto; en otras, una textura debe ser enfatizada para reforzar el carácter rítmico de la pieza.

Así pues, la elección de los acrílicos para representar la música no es solo una cuestión de color, sino de materia y gesto. Cada cuadro constituye un reflejo de la energía de la música, de su forma de expandirse y resonar. Así pues, la técnica pictórica no solo traduce el sonido en imagen, sino que lo transforma en una experiencia táctil, donde la textura y la luz asumen el mismo papel que los matices tímbricos en una composición musical.

En cuanto al análisis de las obras, Lerma estableció una serie de parámetros para obtener la mayor cantidad de información posible: la estructura musical; el ritmo; la tonalidad o modalidad; la instrumentación; las dinámicas; los motivos temáticos; el *tempo* y los cambios rítmicos; los contrastes y transiciones; los tópicos retóricos; y el contexto de la composición. En las anteriores investigaciones de Lerma no se habían utilizado los contrastes y transición, así como algunos tópicos retóricos, limitándose a la presencia de figuras retóricas en el texto. En este sentido destacan tres obras con una mayor carga retórica. En *Maddalena Casulana* se distinguen dos paletas diferenciadas: una con tonos azulados y sombríos y, cruzando el centro de la pieza, tonos amarillos y anaranjados. Los tonos azulados parecen custodiar y aprisionar a los colores cálidos, un símil pictórico de la historia que se refleja en *Morir non può'l mio core*, donde Casulana defiende a Isabel de Medici, acusada de adulterio en los jardines de palacio, equiparándola con Susana, mujer piadosa cuya virtud es conservada por su amor a Dios. Esta paradoja del amor femenino es también utilizada por Petrarca, donde la virtud de la mujer puede ser puesta a prueba por la violencia o la muerte, pero su amor a Dios es lo que salvará su alma (Newcomb, 2013: 117–118). Asimismo, en esta ocasión McClary atribuye varias acepciones a la «muerte», por un lado el placer interno (orgasmo) y por otro el externo (McClary, 2004: 57), con una concepción retórica del amor mortal, enfatizado por el narrador por el deseo de destruir su propio corazón ante el dilema irresoluble del amor, la vida y la virtud.

Por su parte, *Francesca Caccini* es una obra de colores sombríos, con abundancia del negro y diversos tonos de marrón, pero con una parte superior luminosa. Aquí se refleja el canto realizado por los ángeles que esperan la ascensión de la Virgen en la obra *Chi è costei?*, un madrigal que forma parte del *Primo Libro delle Musiche* (1618). El texto de este madrigal plantea la *Imitatio Virginis* como principal tópico (Gusick, 1998: 7–10). Por último, *Sor Juana Inés de la Cruz* analiza un coral a cuatro voces atribuido a la monja mexicana. En *Madre, la de los primores*, la monja utiliza diversas fórmulas como la *circulatio* o la *anábasis* para ensalzar la figura de santa Teresa de Jesús, un aspecto representado pictóricamente con una paleta cálida, en relación con la imagen maternal de la santa según el motete. En este lienzo también se muestran colores negros, identificados como las tribulaciones vitales de santa Teresa: su reforma del Carmelo, la persecución de la Inquisición y su espíritu incansable en la fundación de nuevos conventos (Martínez, 2025). En el resto de las obras confeccionadas para esta exposición, Lerma se guio por el resto de parámetros musicales, incidiendo más en aspectos técnicos de las obras para su representación.

La realización del proyecto tuvo lugar entre diciembre de 2023 y febrero de 2024, periodo durante el cual Martínez se ocupó del análisis, investigación y confección de la audioguía mientras Lerma pintaba los ocho cuadros que formaron parte de la exposición, así como el relativo a Cécile Chaminade. La audioguía, alojada en la web del estudio creativo propiedad de Lerma, *Sangonera Design*, se compone de una muestra del lienzo, su precio en caso de querer adquirirlo —aunque ya no es posible debido a la pérdida de los lienzos restantes—, el texto que se puede escuchar en la audioguía y el audio de la misma, que contiene las piezas musicales sobre las que se asienta cada obra. En la figura 8 se muestra un ejemplo del resultado.

El texto utilizado es de tipo divulgativo, pretendiendo establecer unos apuntes biográficos y una explicación de las piezas musicales para públicos no especializados. Finalmente, el proyecto llegó al Museu de la Rajoleria en Paiporta en una exposición que tuvo lugar entre el 7 y el 26 de marzo, con una inauguración muy concurrida y de la que se hizo eco la prensa. En este sentido, la experiencia del oyente consistía en contar con la mayor cantidad de información sobre la obra musical y su creadora, así como escuchar de manera velada la composición. A pesar de que durante la visita a la exposición la audioguía superponía la narración y la interpretación musical, el código QR hacía posible seleccionar entre la audioguía o la obra musical. De este modo se pretendía crear una experiencia inmersiva para el espectador, que podía establecer la correlación entre la música original y su traslación al lienzo.

4. Resultados

La exposición tuvo una gran acogida por parte de los visitantes, contando con 753 personas que acudieron a verla al Museu de la Rajoleria de Paiporta, una cifra que abarca prácticamente un 10% de los visitantes anuales, que superan los 10.000⁴. La inclusión de medios digitales como apoyo a la experiencia visual permitió la escucha de las obras en directo, obteniendo una experiencia completa del estudio realizado. Previamente a la exposición se proyectó un vídeo donde se recogía el proceso de creación de las obras en el taller de Lerma, junto con un breve planteamiento teórico sobre el que se asentó el proyecto, incidiendo en la relación entre los colores y el sonido. Este vídeo se visionó de forma continua durante toda la exposición.

4. Datos cedidos por el propio Museu de la Rajoleria de Paiporta.

MEL BONIS



Audio Guía

00:00

Comprar

395€ + IVA (10%)

La historia de Mel Bonis es similar a la de tantas mujeres que tuvieron que dejar apartado su trabajo por culpa del matrimonio. Mel nació en París en 1858 y, al igual que el resto de mujeres de las que hemos hablado, pronto destacó en la música y estudió en el Conservatorio de París. Allí fue alumna de Cesar Franck y compartió aula con Claude Debussy, ambos compositores muy relevantes en este periodo. Mel se enamoró, como es habitual en los sueños de adolescencia, de un amor imposible, un poeta, al que musicó muchos de sus poemas. Este amor, desaprobado por sus padres, hizo que éstos le concertaran un matrimonio con un empresario, viudo, 25 años mayor que ella, con 5 hijos y, al que no le gustaba la música.

Estamos en 1883 y Mel, desapareció de la vida pública, dejó de componer y se dedicó a su matrimonio. No obstante, en 1890 se reencontraría nuevamente con su antiguo amor, el poeta cuyo nombre era Hettich. Éste la animó a volver a la composición, y de hecho, tuvieron un romance. Mel volvería a componer hasta su muerte en 1937, de hecho, puso todas sus energías en ello y formó parte de la sociedad de compositores de música de París y editó obras con Alphonse Leduc, una editorial de gran renombre que sigue existiendo hoy en día.

La obra que he elegido es una Barcarola, una forma que utiliza un ritmo que recuerda al remar del gondolero. Fue publicada en 1906 y dedicada a la hija de su amiga Gabrielle Monchablon, intérprete

Figura 8. Detalle del resultado final alojado en la web de *Sangonera Design*

Figura 9.
Instantánea de la
inauguración de
la exposición el 7
de marzo de 2024.
Imagen cedida por
el Ayuntamiento de
Paiporta (Valencia).



La exposición, enmarcada dentro de los actos de la «Semana de la Mujer», aportó un enfoque innovador a las piezas que se suelen exponer en el museo, definido como un museo etnográfico que cuenta con una sala de exposiciones temporales, en su mayoría dedicadas a asociaciones locales, centros educativos o proyectos relacionados con la pintura, la escultura o la fotografía, además de contar con dos exposiciones temáticas referidas a las mujeres o a la memoria histórica.

El formato presentado permitió al público escuchar las obras en las que se basaban los lienzos, además de una breve audioguía con una pequeña reseña biográfica de máximo 3 minutos que destacaba la cronología de las autoras, los datos más representativos de sus vidas y las fórmulas compositivas. Este último dato incluía procedimientos retóricos, en el caso de que los hubiera, sobre todo en las autoras de los siglos XVII y XVIII; mientras que en el caso de las pertenecientes a los siglos XIX y XX se las enmarcaba en los usos de corrientes artísticas concretas, incidiendo en atributos propios y su relación con autores contemporáneos, como el caso de Maria Szymanowska, pionera en el uso de las danzas populares polacas en la música culta tal y como figurarían posteriormente en la obra de Frédéric Chopin (Harley, 2000: 31).

Este formato digital aporta un nuevo matiz a las exposiciones museísticas, pudiendo combinarlas fácilmente con otras artes a través de los smartphones de los visitantes. En esta línea, se plantearon varias alternativas al uso de códigos QR, aunque se descartaron por la incomodidad que podría producir la escucha simultánea de dos o más piezas; o la imposibilidad de contar con un espacio más grande y menos diáfano que permitiera una escucha íntima para el espectador. En este sentido, el espectador decide cómo realizar su visita, con la escucha de la audioguía en primer lugar u optando por la interpretación musical de ma-

nera previa. Durante la selección de obras se tuvo en cuenta la duración de estas, decidiendo que no excedieran de cinco minutos por la ausencia de asientos en la sala donde se ubicaba la muestra. Asimismo, tampoco se incluyó de forma completa el título de las piezas seleccionadas, ya que el proyecto pretendía entablar un primer contacto con la música de ciertas compositoras, de modo que el oyente no experto pudiera recordar tanto su nombre como datos biográficos, por lo que tenía que remitirse al texto de la audioguía para conocer el título completo.

5. Discusión

Tras finalizar la exposición, se contabilizó un notable interés por parte de algunas instituciones para acoger esta propuesta en un futuro, como el caso de la Universidad de Castilla-La Mancha, interesada en una exposición temática para el alumnado de la Facultad de Educación y la Facultad de Letras del Campus de Ciudad Real. Esta exposición es posible que sea una realidad, aunque con varias modificaciones por acontecimientos que han tenido lugar en el último año. Por desgracia, la situación del taller de Lerma en la planta baja de su domicilio en Paiporta (Valencia) provocó que tanto el material como las obras que allí se almacenaran fueran destruidas después del desastre de la DANA acontecido el 29 de octubre de 2024. Dicha casuística plantea la impresión de las fotografías que se realizaron a las obras, que fueron escaneadas de manera profesional previamente a la exposición en el Museu de la Rajoleria.

Las últimas conversaciones con la Facultad de Educación han planteado una exposición en el hall de la misma con las obras impresas junto con sus respectivos QR, de modo que el alumnado pueda acceder con facilidad al proyecto. Asimismo, se planteó la posibilidad de realizar una charla-taller con el alumnado para fomentar este tipo de actividades interdisciplinarias, pero debido a la situación actual en la localidad de Lerma, todavía restan demasiadas incógnitas sobre la continuidad no solo de este proyecto, sino de su propio estudio de diseño.

En cuanto a las ventas de las obras, seis meses después de la exposición, solo restaban cuatro obras por venderse, es decir, un 50% de las que conformaron la muestra. Los lienzos todavía disponibles eran los de Amy Beach, Pauline Viardot, Maria Szymanowska y Mel Bonis, paradójicamente todas ellas autoras de los siglos XIX y XX. Todos ellos se perdieron en la inundación sufrida en el estudio de Lerma, por lo que los últimos vestigios se conservan en la web de la empresa. Este proyecto ha permitido acercar al gran público la música de compositoras a través de un medio interdisciplinar, con un enfoque innovador que pretende expandirse en un futuro.

Tanto Lerma como Martínez han planteado la continuación del proyecto mediante la ampliación de compositoras y obras, permitiendo abarcar la máxima temporalización posible. No obstante, se han presentado algunos inconvenientes a raíz de esta muestra, ya que muchas salas de exposición han optado por otras muestras más ligadas al arte convencio-

nal, alejándose de la abstracción que propone Lerma en el proyecto. El desastre de la DANA y la destrucción del estudio de Lerma han reabierto la viabilidad de abordar un nuevo grupo de compositoras, la pérdida material es significativa y, en aras de la reconstrucción, es probable que en un futuro cercano no sea sensato reintentar una segunda muestra.

Asimismo, el interés por parte de entornos universitarios da cuenta del alcance y relevancia que tiene el proyecto para la comunidad científica, pero, que desgraciadamente, limita su proyección a un público menos especializado y sobre el que debería centrarse este tipo de

evento. El interés mostrado por el público durante la exposición del pasado marzo da cuenta de cómo un proyecto de estas características contiene una capacidad de divulgación mayor que cualquier congreso o simposio de investigación sobre música de compositoras que pueda plantearse desde cualquier centro universitario, por supuesto, sin desmerecer los esfuerzos que se realizan por mostrar estas investigaciones a la comunidad científica. Asimismo, la elección de música de ocho mujeres estuvo basada en la necesidad de divulgación de dichas figuras, ya que, a menudo, las mujeres han sido subestimadas por las normas sociales y las expectativas puestas en los roles femeninos. Estas autoras, aunque en su mayoría conocidas dentro del ámbito de la investigación, no le eran familiares al público no especializado, razón por la que se consideró seleccionar a las más destacadas dentro de un eje cronológico bastante amplio.

Cabría analizar las razones por las que la investigación con perspectiva de género musicológica no llega al gran público, e incluso, no llega a las salas de concierto. En esta muestra se proponían autoras ya interpretadas en España, aunque bien es cier-

to que, en su mayoría, el público asistente a la exposición solo conocía a las más divulgadas: Francesca Caccini, Maddalena Casulana y Pauline Viardot. No obstante, deberíamos remitirnos a las palabras de Susan McClary para convencernos de que todavía queda mucho trabajo para conseguir un conocimiento igualitario de la historia de la música: «Muchas compositoras excelentes insisten en que sus identidades de género no sean un tema relevante, precisamente porque aún persisten tantas suposiciones esencialistas sobre cómo “debería” sonar la música hecha por mujeres» (McClary, 2002: 19).



Figura 10. Estado en el que quedó la pintura de Maria Szymanowska tras la DANA. Foto tomada por Andrea Lerma Casany. 30.10.2024.

Asimismo, la posibilidad de establecer una aproximación biográfica junto con la escucha de música de la propia autora ha demostrado ser de interés para un público no especializado, que, además, no era conocedor del abstractismo en el arte, pero que, sin embargo, planteó sus preferencias por una u otras obras a Lerma durante la inauguración. Esta aproximación fue planteada como toma de contacto y como medio de divulgación, ya que el proyecto podía ampliarse a más compositoras en un futuro. Bien es cierto que la propuesta artística incluía la abstracción como medio para la divulgación educativa de música compuesta por mujeres, una intermedialidad que pretende expandir estas composiciones a ubicaciones y temporalidades más amplias que una sala de conciertos.

Por otro lado, el hecho de que la exposición se realizara en una localidad de apenas 25.000 habitantes rescinde el alcance de esta en comparación con si se hubiera realizado en Valencia. En este sentido, las autoridades políticas relativas a la cultura deben abordar debidamente el tipo de eventos que están dispuestas a promocionar, un elemento que es, casi siempre, decisivo para que un proyecto tenga una mayor o menor proyección. Son muchas las voces femeninas que se han alzado en los últimos tiempos contra la programación obligada de mujeres en el mes de marzo, de igual modo que ocurre con la comunidad LGTBIQ+ durante el mes de junio (Arros, 2015: 298). Quizás sea preciso adoptar una postura revisionista con qué se programa y cuándo, con tal de proporcionar una oferta cultural más diversa e igualitaria durante todo el año. Asimismo, la inserción de mujeres en espacios museísticos se revela como imprescindible, sobre todo un proyecto realizado por y sobre mujeres, ya que estos espacios deben plantear propuestas igualitarias que posibiliten la divulgación de figuras imprescindibles para la historia del arte (Albero, 2014: 15).

Por último, habría que establecer una reflexión en torno a la repercusión de los proyectos realizados por mujeres, ya que, con los datos de asistencia a la exposición se puede intuir un interés por el proyecto presentado, aunque para este estudio se realizó una consulta a la Asociación La Roldana para conocer datos de asistencia a exposiciones de temática femenina o realizadas por mujeres y estos datos no se encuentran accesibles ni son conocidos por dicha Asociación. En una consulta a los datos que proporciona el Ministerio de Cultura quedó patente que no se presenta una clasificación exhaustiva de los datos de visitantes, por lo que no es posible conocer la asistencia específica a una exposición concreta. Este hecho sería interesante para visibilizar el grado de interés de ciertas programaciones en museos y otros centros de exposición nacionales, a modo de herramienta que ratifique la buena acogida de algunas propuestas por el público general. Sin duda, estas propuestas despiertan el interés del público y constituyen una vía interesante de divulgación y expresión artística que aporta nuevas fórmulas performativas.

Bibliografía

- Albero Verdú, S. A. (2015). Perspectiva de género y educación en los museos de arte españoles: investigaciones y debates actuales. En R. Casado, C. Flecha, A. Guil, M.T. Padilla-Carmona, I. Vázquez y M.R. Martínez (coords.), *Aportaciones a la investigación sobre mujeres y género: V Congreso Universitario Internacional "Investigación y Género: Sevilla 3 y 4 de julio de 2014*, 12-20.
- ARISTÓTELES (1908). De sensu et sensibilibus. En J.I. Beare (Trad.), *The Parva Naturalia*. Oxford, UK: Claredon Press.
- Arros, A. (2015). La discriminación de género y la performatividad en la publicidad de medios, aproximación desde la cultura. *Revista de Estudios Cotidianos*, 3 (2), 292-311.
- Bolpagni, P. (2015). Visual Music/ Immaterial Colors. Synesthetic Temptations and Cross-Media Perspectives During Sixties and Seventies. *Medea*, 1 (1), 1-35.
- Budde, E. (1984). Musik-Klang-Farbe: zum Problem der Synästhesie in den frühen Kompositionen Ligeti's. *György Ligeti: Graz 1984*, pp. 44-59.
- Caramel, L. (2022). Pittura, fotografia, cinema in Luigi Veronesi. *L'uomo nero Materiali per una storia delle arti della modernità*, 19 (19-20), 152-159.
- El Meridiano. (2024, 12 de Marzo). «La música in(visible)» d'Andrea Lerma Casany en el Museu de la Rajoleria. [Nota de prensa]. <https://www.elmeridiano.es/la-musica-invisible-dandrea-lerma-casany-en-el-museu-de-la-rajoleria/>
- Faris, W.B. (1989). The "Deshumanization" of the Arts: J.M.W. Turner, Joseph Conrad, and the Advent of Modernism. *Comparative Literature*, 41 (4), 305-326.
- Franssen, M. (1991). El clavecín ocular de Louis-Bertrand Castel. *Tractrix*, 3, 15-77.
- Germain de Saint Aubin, C. (1740-1757). *Caricatura del "órgano ocular" de Louis-Bertrand Castel*. The Rothschild Collection. <https://waddesdon.org.uk/the-collection/item/?id=17198>.
- González Compeán, F. J. (2011). *Tonalidad sinestésica: Relaciones entre la tonalidad de la música y del color a través de una propuesta personal*. [Tesis doctoral: Universidad Politécnica de Valencia]. <https://bit.ly/3PlgXUJ>
- Guandalino, C. (2020). *Musica-Colore-Tratto: Vienne, Reger, Kandinsky, Escher*. Libreria Musicale Italiana.
- Gusick, S.G. (1998). «Who is this woman...?»: Self-Presentation, "Imitatio Virginis" and Compositional Voice in Francesca Caccini's "Primo Libro" of 1618. *Il Saggiatore musicale*, 5 (1), 5-41.
- Harley, M. A. (2000). Chopin and women composers: collaborations, imitations, inspirations. *The Polish Review*, 45 (1), 29-50.
- Hoffmann, E.T.A. (1908). Johannes Kreisler, des Kapellmeisters Musikalische Leiden. *Fantasiestücke in Callots Manier: mit zehn Bildbeigaben und einem Faksimile* (36-44). <https://bit.ly/3PiyEoi>.
- Jewanski, J. y Naumann, S. (2010). Structural analogies between music and the visual arts. En Daniels, D. y Naumann, S. (Eds.) *Audiovisuology: compendium*. (388-400). Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Jewanski, J. (2014). Colour and music. En *Oxford Music Online*. <https://bit.ly/3BPnZoV>.
- Kandinsky, W. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica.
- Kircher, A. (1646). *Ars magna lucis et umbrae*. Roma, sumptibus Hermann Scheus ex typographia Ludovici Grignani. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/18456>

- Kircher, A. (1650). *Musurgia universalis*. Roma, Lodovico Grignani. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000158554>
- Klein, A.B. (1926). *Color-Music: The art of light*. Crosby Lockwood and Son.
- Lavezzi, E. (Marzo, 2001). Le clavecín irisé. Le clavecin oculaire du Père Castel et les Couleurs de l'Iris de Cureau de La Chambre. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 101 (2), 327-339.
- Jerma Casany, A. (2022). De Gluck a Kandinsky: un camí entre la música i la pintura. *Notas de paso. Revista digital del CSMV*. <http://revistadigital2.csmvalencia.es/de-gluck-kandinsky-un-cami-entre-la-musica-la-pintura/>
- Jerma Casany, A. (2023) *Olivier Messiaen a través de la sinestesia: un análisis de "Le Merle noir"*. Trabajo final de Máster, Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia.
- Jerma Casany, A. y Martínez Ayora, I. (2024). Colección La Música In(visible). *Sangonera Design estudio creativo*. <https://sangoneradesign.com/la-musica-invisible/>
- Levinson, J. (1990). *Music, Art and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Cornell University Press.
- Lockspeiser, E. (2010). *Debussy: His life and mind*, vol. 2. University of Michigan.
- Martínez Ayora, I. (2025). "¿Yo, arte de composiciones, reglas, caracteres, cifras?": Retórica musical en *Madre, la de los primores* (1689) de Sor Juana Inés de la Cruz. *Cuadernos de Investigación Musical*. [en prensa].
- McClary, S. (2002). *Feminine endings. Music, gender & sexuality*. University of Minnesota Press.
- McClary, S. (2004). *Modal subjectivities. Self-fashioning in the Italian Madrigal*. University of California Press.
- Messiaen, O. (2002). *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Tomo 7. Editions Alphonse Leduc.
- Ministerio de cultura. *Estadística de Museos y Colecciones Museográficas*. [infografía]. Consultado el 5 de Septiembre, 2024, de <https://acortar.link/CdNMwu>.
- Moritz, W. (1986). Película abstracta y música en color. En: E. Weisberger (Ed.), *El espiritual en el arte: pintura abstracta 1890-1985*. Abbeville Press.
- Newcomb, A. (2013). Giovanni Maria Nanino's Early Patrons in Rome. *The Journal of Musicology*, 30 (1), 103-127.
- Oosterling, H. (2003). Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-Between. *Intermedialités*, 1, 29-46.
- Peacock, K. (1985). Synesthetic Perception: Aleksander Scriabin's Color Hearing. *Music Perception: An interdisciplinary Journal*, 2 (4), 483- 505.
- Pérez Castillo, B. y Piquer Sanclemente, R. (2023). Aproximación al estudio de lo interartístico/intermedial desde la música. *Poéticas compartidas. Convergencias artísticas en la música de los siglos XX y XXI*. Editorial Comares, 1-22.
- Philipps, T. (2005). *Music in Art*. Prestel.
- Rossi, D. y Olivieri, A. (2019). Museum A/V Branding. En: E. Cicalò (Ed.), *Proceedings of the 2nd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination*. Universidad de Sassari, Italia.
- Sangonera Design*. Disponible en: <<https://sangoneradesign.com>> [Fecha de consulta 17.07.2024].
- Schumann, R. (1854) *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Georg Wigand's Verlag. <https://bit.ly/42oiEP4>
- Shaw-Miller, S. (2002). *Visible deeds of music: Art and music from Wagner to Cage*. Yale University Press.

- Suárez García, J. I. (2012). La decoratio en los responsorios del Officium Hebdomadae Sanctae de Tomás Luis de Victoria. En J. Suárez-Pajares y M. del Sol (Eds.), *Estudios. Tomás Luis de Victoria* (209-229). Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Tournelle, P. (1988, Diciembre). Olivier Messiaen: le preche aux oiseaux (interview with Haakon Austboe). *Diapason-Harmonie*, 344, 74-77.
- Viana, J. M. (2016). *Sinestesias. Escuchar los colores, ver la música*. Programa de mano. Fundación Juan March.
- Villar-Taboada, Carlos (2023). Gestos de Postmodernismo estético en José Luis Turina: *Pentimento*, del lienzo a la orquesta. En: B. Pérez Castillo y R. Piquer Sanclemente (ed.s), *Poéticas compartidas. Convergencias artísticas en la música de los siglos XX y XXI*. Editorial Comares, 273-299.
- Zarlino, G. (1562). *Le istitvtioni harmoniche del reverendo Gioseffo Zarlino da Chioggia Nelle quali; oltre le materie appartenenti alla mvstica; si trouano diciarati molti luoghi di peti, historici, & di filosofi*. Venecia. Francesco Senese. <https://bit.ly/3W3g6f8>

De la Teta al Icono

La *Tetamundi* como símbolo de poder y resistencia

From Breast to Icon / *Tetamundi* as a Symbol of Power and Resistance

Marina Salazar Gil (Artista) BAU, Universidad Artes y Diseño, Barcelona, España.

Resumen

Este proyecto explora el origen, evolución e impacto de la *Tetamundi*, una obra creada en 2017 como parte de un ejercicio de diseño especulativo Teticéntrico. Inspirada en mitos sobre la creación de la Vía Láctea, convierte el pecho femenino en un símbolo planetario, desplazando narrativas patriarcales y proponiendo nuevos futuros simbólicos. Tras su aparición pública en el Benidorm Fest 2022 junto a Rigoberta Bandini, la *Tetamundi* se viralizó y se transformó en un icono colectivo, abriendo debates sobre autoría, apropiación cultural y poder simbólico. El proyecto se relaciona y dialoga con artistas que hackean objetos cotidianos para resignificarlos, activando discursos críticos sobre artefactos, cuerpo y poder. A través de la metodología *Visual Archive Research*, se analizan, relacionan y se extraen ideas de las imágenes, evidenciando cómo la *Tetamundi* trasciende de su contexto original para convertirse en un ente dinámico reconfigurado por las comunidades que lo adoptan y reinterpretan. Mediante su hibridación visual y simbólica, el seno planetario fusiona diseño, mitología, activismo y cultura digital, este enfoque se alinea con el espíritu de las prácticas híbridas contemporáneas, que desplazan las fronteras entre disciplinas y abren nuevas formas de expresión en el cruce de lenguajes y medios.

Palabras Clave: Arte Objetual, Hackeo, Feminismo, Cultura popular, Icono

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Salazar, M. (2025). De la Teta al Icono. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8
<https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.21806>

Artículo original
Original Article

Correspondencia
Correspondence

Marina Salazar Gil
noquedatinte@gmail.com

Financiación
Fundings

Sin financiación

Received: 29.04.2025
Accepted: 30.10.2025

From Breast to Icon. *Tetamundi* as a Symbol of Power and Resistance.

Marina Salazar Gil (Artist)

BAU Universidad Artes y Diseño, Barcelona, España.

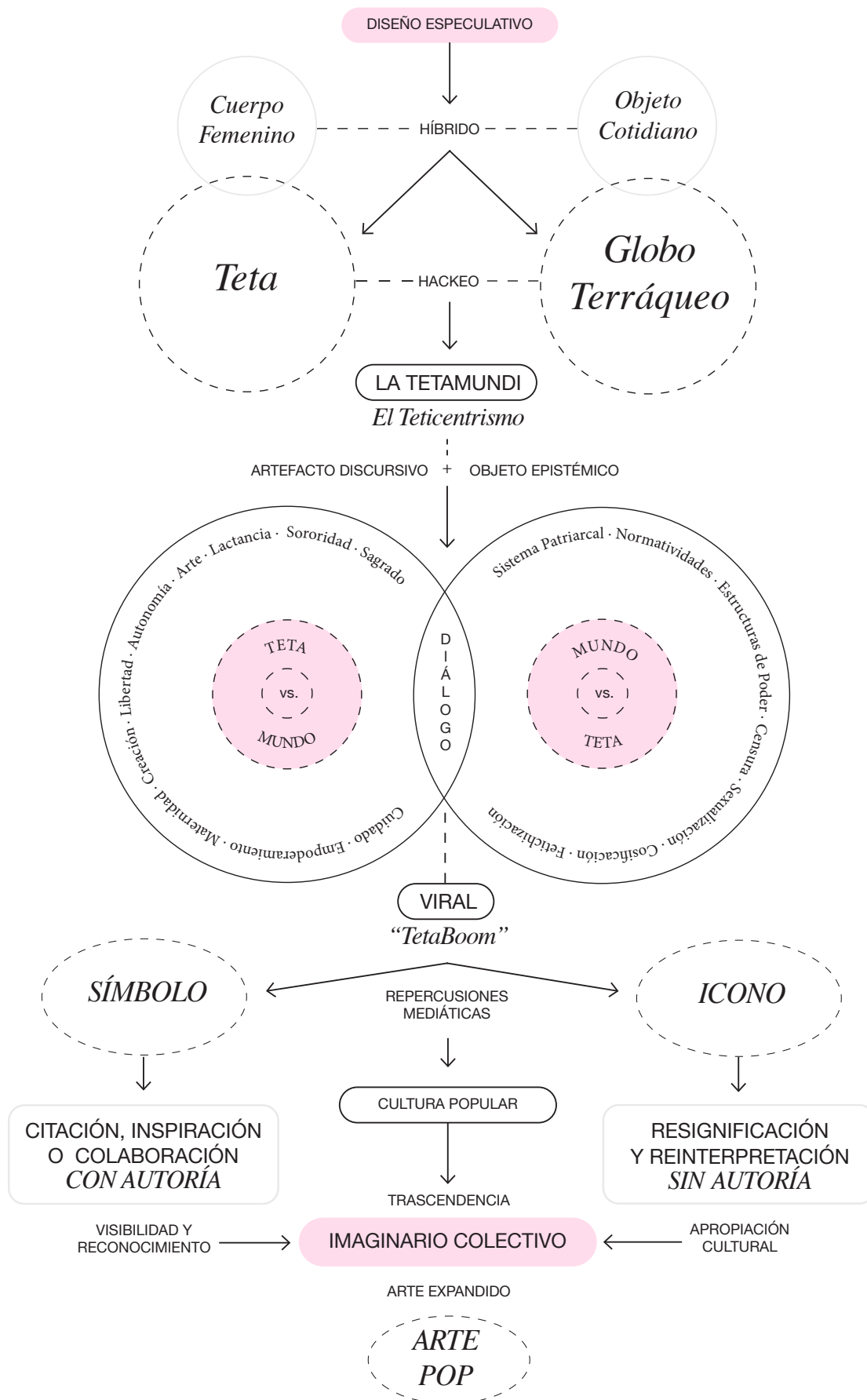
Resumen

This project explores the origin, evolution, and impact of the *Tetamundi*, a work created in 2017 as part of a “breastcentric” speculative design exercise. Inspired by myths about the creation of the Milky Way, it transforms the female breast into a planetary symbol, displacing patriarchal narratives and proposing new symbolic futures. After its public appearance at the Benidorm Fest 2022 alongside Rigoberta Bandini, *Tetamundi* went viral and became a collective icon, sparking debates about authorship, cultural appropriation, and symbolic power. The project engages with artists who hack everyday objects to re-signify them, activating critical discourses on artifacts, the body, and power. Using the *Visual Archive Research* methodology, ideas are analyzed, connected, and extracted from the images, demonstrating how *Tetamundi* transcends its original context to become a dynamic entity continually reconfigured by the communities that adopt and reinterpret it. Through its visual and symbolic hybridization, the planetary breast merges design, mythology, activism, and digital culture. This approach aligns with the spirit of contemporary hybrid practices, which blur the boundaries between disciplines and open new forms of expression at the intersection of languages and media.

Key Words: Art, Hacking, Feminism, Popular Culture, Icon

Summary – Sumario

1. Introducción
2. Contexto
 - 2.1. Creación. De la pregunta al símbolo.
 - 2.2. *Tetamundi*. De la creación a la viralización.
 - 2.3. TetaBoom. El impacto mediático.
3. El objeto hackeado. Resignificar lo cotidiano.
4. Teta como significado y significante. Una madre tierra kitsch.
5. Conclusiones. Autoría expandida, apropiación y resignificación.
6. Referencias



1. Introducción

Mi práctica artística se encuentra en la intersección del arte, el diseño y la cultura popular, promoviendo la hibridación disciplinar y el cuestionamiento de las normas. Este proyecto se enmarca en mi investigación doctoral *Lovjects: Hackeo de objetos, imaginarios visuales e iconografía pop*, donde exploro la transformación de objetos cotidianos a través de la estética y la resignificación de su valor simbólico. Nos centraremos en una de mis obras más icónicas, la *Tetamundi*, utilizando un método visual para analizar su evolución, impacto y las múltiples reinterpretaciones que ha generado, especialmente tras su viralización. Asimismo, se reflexionará sobre cómo la obra ha trascendido su contexto original para convertirse en un símbolo de poder y crítica social.

2. Contexto

2.1. Creación. De la pregunta al símbolo.

La obra *Tetamundi* nació en 2017 en el marco del Máster en Investigación y Experimentación en Diseño, como parte de un ejercicio de diseño especulativo cuyo objetivo no era resolver un problema práctico, sino trabajar a partir de un objeto que formulase preguntas provocadoras. En este contexto, surgió también el término *Teticentrismo* para nombrar, situar y conceptualizar el proyecto.

Inspirada en el mito griego que describe el origen de la Vía Láctea, según el cual la diosa Hera estaba amamantando a Hércules, quien le mordió fuertemente el pezón, provocando que ella se apartara bruscamente y se desprendiera un chorro de leche, creando así la Vía Láctea, proveniente del término "lactancia" (Graves, 1955).

Aunque extendido en la tradición occidental, este relato no es neutro: la escena de la lactancia irrumpe tras un acto de violencia (el mordisco de Hércules) y la reacción de Hera, a menudo codificada como cólera o exceso. Esa codificación participa de una semántica patriarcal donde lo femenino funciona como recurso narrativo —madre, nodriza, cuerpo-sustrato— más que como sujeto político. Por ello conviene explicitar su ambivalencia para no naturalizar el sustrato misógino del mito. En mi propuesta, la *Tetamundi* desplaza esa matriz: recentra el cuerpo como infraestructura de mundo y emblema de cuidado y agencia, en sintonía con lecturas feministas de la cultura visual (Haraway, 1991; Berger, 1972).

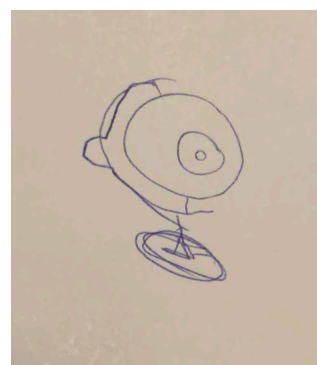
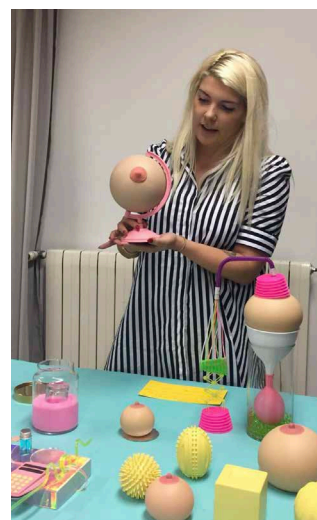


Fig. 1. Presentación *Teticentrismo* (2017)
Fotografía de Marina Salazar

Fig. 2. Boceto primera *Tetamundi*
(2017) Fotografía de Marina Salazar

En este relato mitológico y simbólico, se convierte a la Teta en madre creadora del universo y sitúa a la mujer en el centro, revelando un gesto de desplazamiento del antropocentrismo patriarcal.

La hibridación entre los símbolos del pecho y el planeta propone un objeto que no ofrece soluciones funcionales, sino que abre la imaginación especulativa de futuros alternativos. En la línea de Dunne y Raby (2013) que denominan objetos especulativos u objetos epistémicos: artefactos diseñados no para resolver problemas, sino para plantear preguntas críticas y generar pensamiento. Como apunta DiSalvo (2009), estos artefactos funcionan como “vehículos de reflexión” que activan discusiones públicas y cuestionan supuestos sociales, culturales y políticos del diseño. Así, la *Tetamundi* hace visible la normatividad de los cuerpos mediante una experiencia icónica inmediata; esa inmediatez no banaliza el sentido, sino que lo expande hacia nuevos públicos, confirmando su carácter epistémico.

¿Qué implica otorgar a un planeta una forma femenina y cómo transforma nuestra mirada? ¿Cómo la *Tetamundi* nos invita a ser más sensibles y conscientes?

Como señala Haraway (1991), “imaginar nuevos mundos implica también reconfigurar los cuerpos que los habitan”, afirmación que cobra sentido al vincularla con la propuesta simbólica de la *Tetamundi*. En esta obra, se plantea una relectura del cuerpo femenino y el pecho, y por extensión, de cuerpos marginalizados (trans, racializados o no normativos) tradicionalmente considerados objetos de censura o fetichización. En palabras de Berger (1972), “el cuerpo femenino ha sido históricamente observado y representado principalmente desde la perspectiva masculina, donde su valor y significado han sido distorsionados” (p. 56). De esta manera, la *Tetamundi* propone un cuerpo-mundo reimaginado, un símbolo de cuidado, libertad y autonomía, que quiebra estructuras históricas de poder que han definido la corporalidad desde paradigmas patriarcales. Si aspiramos a un futuro más justo, no basta con cambiar las reglas: es necesario crear un nuevo orden simbólico, político y afectivo desde el cuerpo.

La *Tetamundi* fue la primera obra que inauguró la serie *Lovjects de mi práctica artística*: objetos recuperados e intervenidos para incitar a la reflexión y creación de nuevos imaginarios, mediante materiales de desecho reconvertidos en objetos de deseo, con una estética kitsch y pop, que cuestiona los límites entre el arte, el artefacto, el diseño y la política.

Fig. 3 Peter Paul Rubens, *El nacimiento de la Vía Láctea*, ca. 1636–1637. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado. Madrid, España.



2.2. *Tetamundi*. De la creación a la viralización.

Aunque inicialmente surgió como un proyecto dentro del ámbito universitario, siempre creí en el potencial de este artefacto. Por ello, durante cinco años continué trabajando en su desarrollo: mejoré el prototipo, exploré nuevos formatos, perfeccioné el producto y experimenté con distintas materialidades. A través de este proceso, la pieza fue evolucionando y consolidándose.

Fig. 4. *Teta Cerámica* (2014)
Fotografía de Marina Salazar



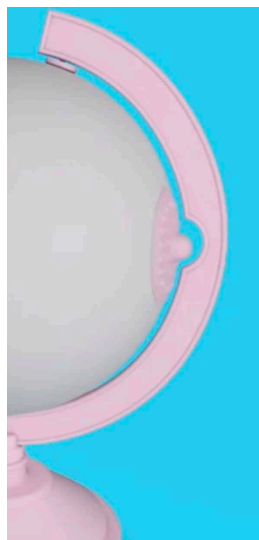
Investigación de nuevas materialidades (cerámica)

Fig. 5. *Banquet Paradisse* (2020)
Fotografía de Marina Salazar



Creación de otras piezas en torno a la temática

Fig. 6. *Render Teta 3D* (2014)
Render digital de Marina Salazar.



Mejoras técnicas y producción propia

Fig. 7. *Merchandising Totebags* (2018)
Fotografía de Marina Salazar



Exploración de nuevos formatos

Fue en febrero de 2022 cuando recibí el encargo de crear una escultura de la pieza, redimensionada a aproximadamente tres metros de altura. Este nuevo formato marcó su llegada a la escena pública de la mano de Rigoberta Bandini, quien la incorporó durante su actuación de *Ay Mamá* en el Benidorm Fest, amplificando su impacto en el espacio mediático y cultural (El País, 2022).

A través de este objeto, Bandini representa una oda a la vida y a la maternidad, simbolizando la reivindicación de las mujeres y denunciando la censura sobre los pechos femeninos. La artista encuentra en el artefacto un complemento visual que refuerza el mensaje de su canción, alineándose con la letra:

“No sé por qué dan tanto miedo nuestras tetas, sin ellas no habría humanidad, ni habría belleza” (Bandini, 2021).

El espectáculo alcanzó tal repercusión que convirtió la pieza en un símbolo compartido, y a continuación analizaremos su impacto en la sociedad, en mi obra y en la iconografía contemporánea.

Así fue como, en cualquier contexto, pasé a ser conocida como "La de la Teta". Un apodo, si bien curioso, que ha funcionado como una puerta de entrada para presentarme y ubicarme en distintos espacios sociales y profesionales. El reconocimiento a través de la *Tetamundi* demuestra cómo el icono ha calado en nuestra sociedad, transformándose no solo en una obra artística, sino también en un marcador identitario común.

Este fenómeno, donde una simple referencia me ubica como artista a través de la autoría de una obra de inmediato, evidencia la capacidad de la pieza para convertirse en una referencia cultural dentro del imaginario popular.

"Actualizaciones, errores, malinterpretaciones, traiciones, cancelaciones: todas y cada una de estas etapas resultan indispensables para que se construya un icono. De hecho, también en el culto laico del arte, cada imagen sacralizada se convierte en una fuerza creadora" (Bonazzoli et al., 2014).

Esta cita de Francesca Bonazzoli y Michele Robecchi en *De Mona Lisa a los Simpson*, refleja cómo las reinterpretaciones y transformaciones de las obras de arte contribuyen a la consolidación y consagración de los iconos culturales.



Fig. 8. *La que ha hecho la Teta*. Captura de pantalla de una conversación privada a través de WhatsApp entre dos clientes con los que trabajé posteriormente (abril de 2022).

Fig. 9. Fotograma de la actuación de Rigoberta Bandini en el Benidorm Fest (2022). Fotografía de ©RTVE





Fig. 10. Fotograma Telediario Noticias, rtve. "El elogio a lo cursi" - 38:00 min.

2.3. TetaBoom. El impacto mediático.

Desde su aparición en televisión, su viralización alcanzó un ritmo acelerado. No solo se expandió en los medios televisivos, sino que cruzó plataformas y formatos, propagándose a través de redes sociales, prensa, radio, pódcast, foros y otros canales. De esta manera, se consolidó como un símbolo público, trascendiendo audiencias y territorios.

Esta expansión amplió su sentido, la integró en la cultura popular y la consolidó como icono; su despliegue mediático documenta la amplitud de su circulación y su legibilidad en públicos heterogéneos, abriendo debates sobre representación, reutilización y función social de la pieza.

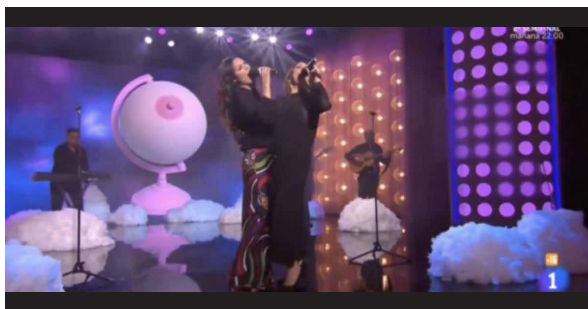


Fig. 14. Fotograma Días de Tele con la actuación de las Azúcar Moreno, rtve. Escenografía Tetamundi.



Fig. 16. Fotograma Culturas 2, rtve2 Catalunya. "Pongos y Marina Salazar" en 27:00 min.



Fig. 11. Fotograma Mejor Contigo, rtve. "Tetamundi reivindica el papel de la mujer" - 30:00 min.



Fig. 12. Fotograma Días de Tele con Julia Otero, rtve. Gráficos Tetamundi.

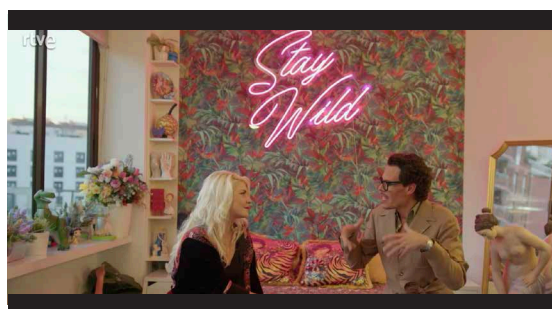


Fig. 13. Fotograma Fet a mà con Juan Avellaneda, rtve. "La motivación".



Fig. 15. Captura de pantalla del artículo de La Razón titulado "Marina Salazar: La mamá de la teta...", publicado el 29 de enero de 2022.



Fig. 17. Captura de pantalla del artículo de Europa FM. ¿Quién es la artista detrás de la teta...?, publicado el 29 de enero del 2022.

Visual Archive Research

Fig. 18. *Visual Archive Research*, amalgama de material documental que genera diálogos a modo de "collage visual" y establece conexiones entre ideas y contextos. Composición realizada, en la mayoría de los casos, a partir de capturas de pantalla de RRSS tomadas por la autora.

#COMENTARIOS

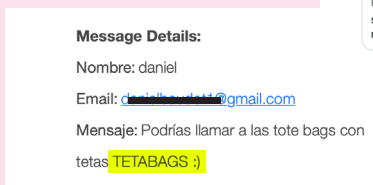
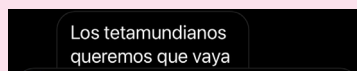
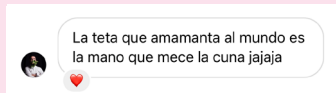
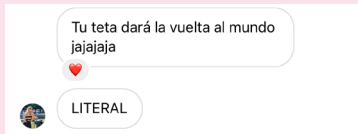




Fig. 19. *Balloon Dogs* de Jeff Koons (2008) Expuesto en Versailles, Wathieu



Fig. 20. *The Dinner Party* de Judy Chicago (1974–1979). Expuesta en Brooklyn Museum, New York



Fig. 21. El lugar de Emily Dickinson en *The Dinner Party* de Judy Chicago (1974–1979). Brooklyn Museum, NY.



Fig. 22. Cartel de película *Madres Paralelas* de Almodóvar, P. (Director) El Deseo. (Diseñador) Jaén, J. (2021)

3. El objeto hackeado. Resignificar lo cotidiano.

El objeto encontrado (*objet trouvé*) y el *readymade* de las vanguardias (iniciativa dadaísta de Marcel Duchamp e incorporada por el surrealismo) instauraron el desplazamiento de función y la recontextualización como operaciones críticas: con *Fountain* (1917), Duchamp desestabilizó las convenciones de la institución artística y abrió un régimen de sentido que vertebró numerosas prácticas contemporáneas.

En este linaje, proyectos de autores como Miralda, Warhol, Chicago o Banksy han subvertido símbolos cotidianos para activar lecturas sobre poder, consumo y género, confirmando que lo "ordinario" puede operar como artefacto de crítica cultural.

En este marco, el globo terráqueo no es un soporte neutro, sino un artefacto epistémico cargado de autoridad (escuela, cartografía, geopolítica). Su resignificación como seno hackea la gramática de un objeto pedagógico "universal" y la reorienta hacia una cosmología de cuidados: de la esfera geográfica a la esfera corporal. La operación dialoga con el *objet trouvé* (desplazamiento de función/cambio de régimen de sentido) y con la idea de que la cultura pop ha colonizado incluso los lenguajes "elevados" del arte (Bonazzoli et al., 2014). Ahora bien, en este caso el flujo se invierte: un objeto "alto" (saber cartográfico) se populariza para activar una crítica feminista de las jerarquías del conocimiento. El poder que tienen las imágenes y los objetos que lanzamos al mundo no se limita a ser representaciones estáticas. Radica en su capacidad para modificar el discurso público y catalizar cambios sociales.

Por ejemplo, Jeff Koons, con *Balloon Dog* (1994–2000), convierte globos en obras monumentales que, desde el lenguaje pop, juegan con el simbolismo de la cultura de consumo y la relación arte-mercado; aunque profundamente comerciales, sus piezas cuestionan jerarquías del arte e invitan a pensar en frivolidad y exceso. La instalación *The Dinner Party* (1974–1979) de Judy Chicago reinterpreta símbolos del rol femenino y del trabajo doméstico, resignificando objetos (platos de cerámica, bordados, etc.) en una crítica feminista al lugar de la mujer en la historia del arte y la sociedad (Bogost, 2012). En esa misma lógica de resignificación crítica, pero trasladada al espacio público, Banksy, descrito como "interrumpidor" (Ellsworth-Jones, 2013), usa intervenciones en el espacio urbano para desestabilizar símbolos cotidianos y subvertir el lenguaje visual de la calle, forzando a replantear estructuras de poder y valores; como resume su lema, "Mi arte debería perturbar el confort y confortar la perturbación", declarando la transformación de lo cotidiano en acto político.

Así, la *Tetamundi* se sitúa en la grieta entre alta y baja cultura: toma un objeto asociado al saber hegemónico y lo codifica con semánticas pop (síntesis, brillo, circulación meme). Ese tránsito no solo estetiza la fricción: la organiza como método, propio de lo especulativo, para que el símbolo sea legible, compartible y disputable en el espacio público. De ahí que su circulación (medios, RRSS, merchandising, fandom) no sea un epifenómeno: es constitutiva tanto de su valor cognitivo como de su función epistémica; la imagen alcanza su sentido en el uso y la circulación (Mitchell, 2005). Como resume el autor, "...not just what they mean or do but what they want, what claim they make upon us" (Mitchell, 2005, p. xv).

4. Teta como significado y significante.

Una madre tierra kitsch.

La *Tetamundi*, al igual que otras obras emblemáticas a lo largo de la historia del arte, establece conexiones simbólicas con diversas tradiciones visuales y culturales. Remite, por ejemplo, a las Venus prehistóricas, como la célebre Venus de Willendorf, figuras que exaltan la fertilidad, la abundancia y la fuerza vital femenina. En estas representaciones, el seno se posiciona como un símbolo de vida, continuidad y conexión con la tierra (Bahn, 1998).

De forma paralela, la obra dialoga con las imágenes de las *vírgenes lactantes* de la iconografía cristiana medieval y renacentista, donde el acto de amamantar simboliza no solo la nutrición física, sino también la entrega espiritual y la sacralidad del cuerpo materno. Desde el punto de vista iconológico, se trata de un motivo ambivalente: en el registro devocional, el amamantamiento puede leerse como don y transmisión de vida; sin embargo, en un plano socioiconográfico corre el riesgo de reducir la agencia femenina al rol materno si no se recontextualiza críticamente y se evita reducirlo a la maternidad. En este sentido, la *Tetamundi* reformula el arquetipo: no presenta a "la madre de", sino un cuerpo-mundo que desactiva el monopolio del maternalismo y desplaza el signo hacia autonomía, libertad y sororidad. Esta lectura se sostiene iconológicamente (estratos de significado y marco histórico) y por la pervivencia de formas y afectos en el tiempo, más allá del modelo devocional (Panofsky, 1972; Didi-Huberman, 2002; Warburg, 2010).

De manera similar, la teta planetaria también se conecta con la tradición del arte pop, especialmente con el trabajo de Andy Warhol, quien transformó figuras populares y elementos cotidianos en símbolos de reflexión social. Un ejemplo claro son sus retratos *Shot Marylins*, donde convertía el rostro de Marilyn Monroe en un icono reproducido en serie. Con estas obras, desafiaba los límites entre lo comercial, lo kitsch y lo artístico.

La *Tetamundi* adopta una estética deliberadamente kitsch, vibrante y accesible, que celebra lo popular y cuestiona la censura del pecho en diversas esferas, desde el

arte hasta las redes sociales, donde la representación del cuerpo femenino sigue siendo objeto de juicio y represión. Aunque sorprendentemente, la obra no fue censurada en Instagram, ha generado comentarios de escándalo y repulsión por representar una teta como algo de "mal gusto" o excesivamente provocador.

El caso de Javier Jaén (diseñador del cartel de la película *Madres Paralelas* de Pedro Almodóvar) ilustra esta asimetría: fue censurado en Instagram por la representación de un pezón femenino transformado en un ojo. Esta obra, que representaba el pezón como una metáfora visual poderosa, fue considerada demasiado subversiva por las políticas de la plataforma, que elimina o restringe imágenes de cuerpos desnudos, especialmente femeninos (mientras que el pezón masculino no recibe la misma política). Esta censura pone de manifiesto cómo la representación del cuerpo femenino sigue siendo un tema controvertido que persiste en espacios públicos (ejemplo: madres lactantes) y digitales, a pesar de que el gesto artístico esté alejado de cualquier intención vulgar o despectiva. Este episodio subraya el doble estándar, donde ciertos símbolos asociados al cuerpo de la mujer continúan siendo interpretados como provocadores o indecentes, mientras que en otros contextos, como la publicidad o el entretenimiento *mainstream*, pueden ser tratados de forma trivial o sexualizada (El País, 2021).

Este doble estándar no se limita a lo moral o lo estético, sino que remite a tecnologías de poder que regulan el cuerpo y su visibilidad. En términos foucaultianos, la mirada normativa opera como dispositivo disciplinario que produce lo "mostrable" y expulsa lo "impropio". La *Tetamundi* interviene esa economía visual al redistribuir el umbral de lo visible: desplaza el signo del pudor hacia el pensamiento crítico y del fetichismo hacia la política de los cuidados (Foucault, 1977).

Estas obras abren espacios para ver lo invisible, desafiar lo cómodo y repensar lo olvidado. Sin pedir permiso ni ajustarse a expectativas impuestas, confrontan lo silenciado y marginado. Es una llamada a la reflexión y a la acción. Porque, así como el arte puede cuestionar, también puede sanar, liberando lo que ha sido distorsionado por el tiempo, la historia y la cultura dominante.

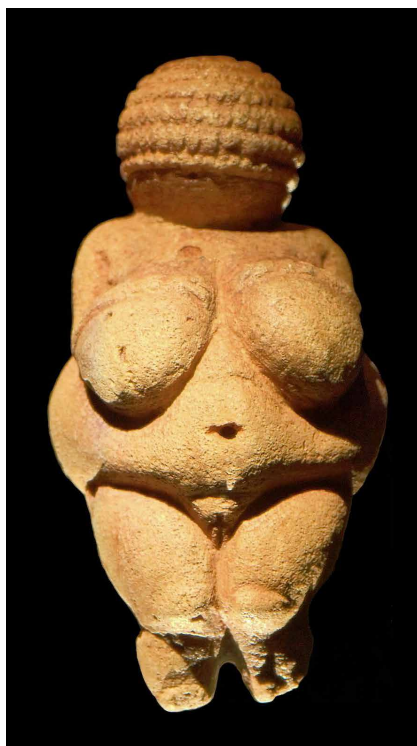


Fig. 23. *Venus de Willendorf*. Hallada en 1908 por el Johann Veran, datada entre los años 27 500 y 25 000 a. C. Caliza oolítica. Museo de Historia Natural, Viena.



Fig. 24. *Virgen de la Leche* de Bartolomé Bermejo (1468). Óleo sobre tabla. Museo de las Bellas Artes de Valencia, España.



Fig. 25. *The shot Marilyn*. Andy Warhol, 1964. Serigrafía sobre lienzo. Tate Modern, Londres.

5. Conclusiones. Autoría expandida, apropiación y resignificación.

En este último apartado, las conclusiones se articulan mediante el *Visual Archive Research*, entendido como compilación crítica de materiales documentales y visuales de archivo. Su objetivo es contrastar las conclusiones a través de un atlas de relaciones o constelación de imágenes (Warburg, 2010; Didi-Huberman, 2002) que exploran los vínculos entre el contexto de creación de la obra, el recorrido, sus efectos y repercusiones. Este enfoque fusiona imágenes, reflexiones, citas, anécdotas y otros formatos. Esta herramienta discursiva permite construir un escenario más amplio de manera visual y extraer ideas clave para comprender cómo la obra ha trascendido, manteniendo su relevancia en el panorama cultural actual.

Siguiendo la teoría del Actor-red de Bruno Latour, los objetos y las ideas no existen por sí solos, sino que adquieren significado a través de sus relaciones dentro de un contexto más amplio (Latour, 2005). En esta línea, el *Visual Archive Research* entiende las obras no como elementos aislados, sino como nodos en una red de significados interconectados, cuyo sentido solo emerge al considerar sus vínculos con el entorno cultural, histórico y social.

Trascendencia como símbolo colectivo

La trascendencia de la obra como símbolo colectivo se produce gradualmente: se desprende de su contexto inicial, entra en contacto con el mundo, se cruza con otras miradas y comienza a circular libremente. Con ese desplazamiento, el centro de gravedad del significado migra desde el origen hacia los usos y lecturas compartidas; la circulación no opera como pérdida, sino como lógica de generosidad del signo y como evidencia de que el arte, cuando está vivo, se manifiesta como una experiencia en proceso.

Desde la perspectiva del arte expandido, la pieza se redefine según el contexto. Cada vez que alguien se tatúa la *Tetamundi*, la convierte en un meme, la recrea en una falla o la comercializa como camiseta (en plataformas como AliExpress), se constata que, sin perder su esencia, la obra se reinventa con cada nueva forma que adopta.

Deja de ser un objeto cerrado para convertirse en significante compartido: es adoptada, performada y transitada por quienes la incorporan. En esa dinámica emerge la tensión entre apropiación cultural y resignificación colectiva, donde la creación se transforma, se multiplica y se enriquece con nuevas capas de sentido. El icono se vuelve inagotable, capaz de renacer en cada reinterpretación. Las mil vidas de un icono.

Así, la obra se libera de los límites del museo y de la autoría, y entra en la esfera pública como un símbolo dinámico, en constante transformación. Como afirman María Acaso y Clara Megías en *Soberanía visual* (2022), "las imágenes son dispositivos de poder, herramientas que generan mecanismos de autoridad, fundamentalmente en nosotras mismas".

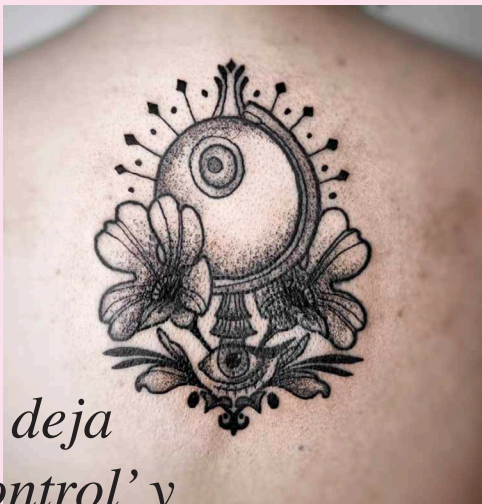
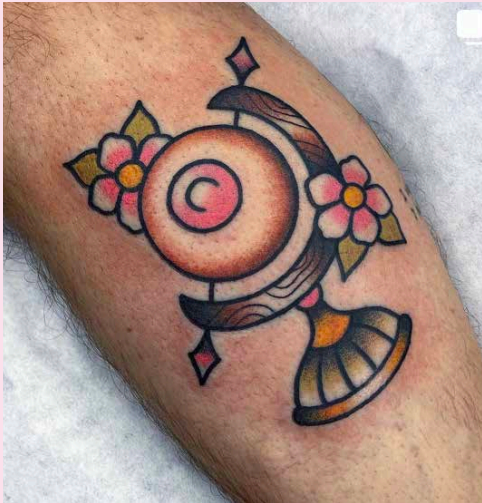
Cuando una imagen se desvincula de los circuitos oficiales y circula libremente, su poder simbólico se redistribuye: surgen nuevas voces, múltiples lecturas, y la imagen deja de pertenecer a un solo relato para integrarse en una constelación de interpretaciones en expansión.

Fig. 26. *Visual Archive Research I: Poster Tetatattoos vs. Tetas Comestibles*. Composiciones visuales creadas a partir de capturas de pantalla. Referencias: Side A: Rubén Cao @rubengcao, @tattoomandarina y usuarios anónimos Side B: @jessicadeniztv, Maties Miralles @matiesmiralles_pastisser, Alma Gil, Diario de Mallorca y @pastisseriagual

Tetatattoos Eternos *arte expandido*



#CULTURA VISUAL



#MEMORIA

“Cuando el arte deja de estar ‘bajo control’ y empieza a vivir entre la gente”

#TETAS CON LECHE

Tetas Efímeras

comestibles



Sóc en Maties i t'escric desde Mallorca on tenim un forn Pastisseria. Hem pensat en fer la teva tetanundi com a mona de pasqua. T'escric per si ens donés el teu consentiment i també té etiquetariem per tot òbviament i t'anomenariem si fecin alguna nota de premsa. Lo únic que no volem és ficar-nos en un marron

Et passo una foto que la acabam de fer ara és el primer esbós i estem super contents



Envía un mensaje...



Diario de Mallorca



Monas de Pascua: las pastelerías apuestan por el...

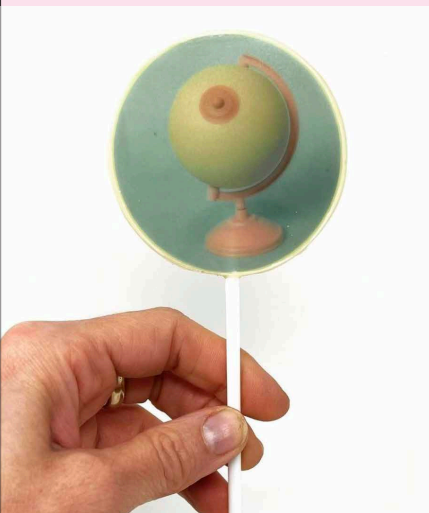
[Visitar](#)

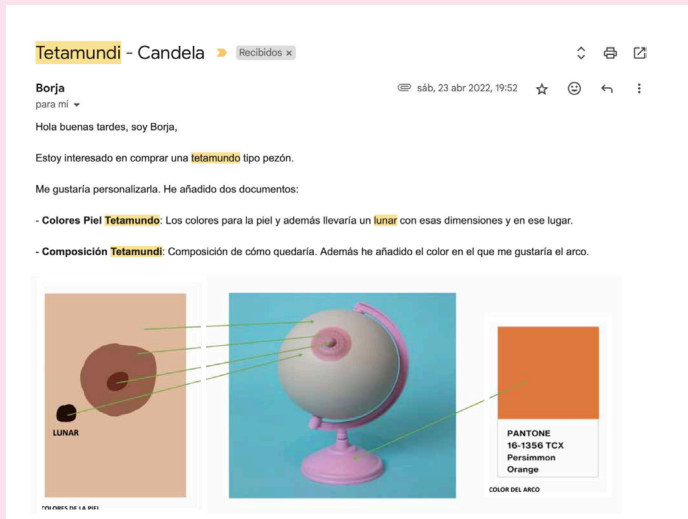
#TETA FIESTA POPULAR

Buenos días, Marina

Soy Maite, de Pasteleria Gual

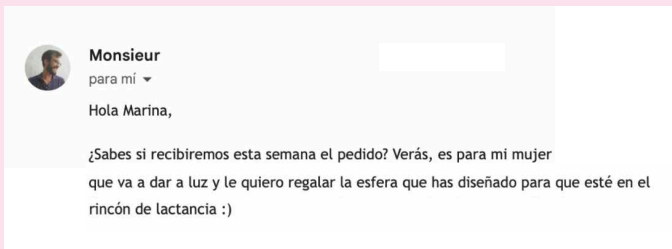
Te envio foto de como ha quedado el Tetamundo. Hemos hecho una placa de chocolate con la mención, y lo hemos puesto en la peana, así seguro que lo ven. Añadir la tarjeta a la caja igualmente





#TETABRIEFING

Tetas Físicas con-téticas



#TETADOPCIONES

Fig. 27. Visual Archive Research II: Poster Tetas físicas vs. Digitales.
Composiciones visuales creadas a partir de capturas de pantalla. Referencias:
Side A: Borja O., @claravamar_ y Monsieur C.
Side B: @Oswietlenie, @ESCDiscord, @ayo_vega, @mestizorras y @alexisromloz

#MEMES

Tetas Digitales

sin-téticas



titol esgotat
@Oswietlenie

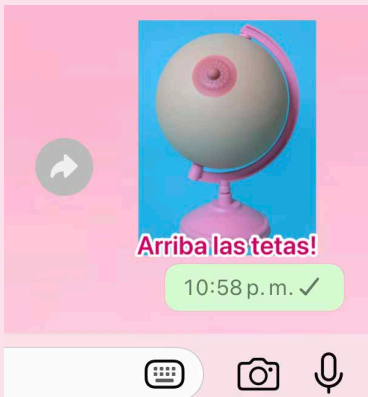
La teta detrás esperando a que la iluminen pa salir



23:22 · 27/1/22 · Twitter Web App

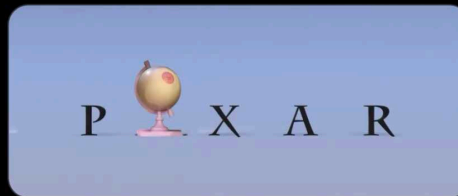
968 Retweets 32 Tweets citados 4138 Me gusta

#STICKERS



ESC Discord
@ESCdiscord

POR TANTAS MAMAMAMAMAMAMAMA
#BenidormFest



5:02 p. m. · 28 ene. 2022

#FILTROS

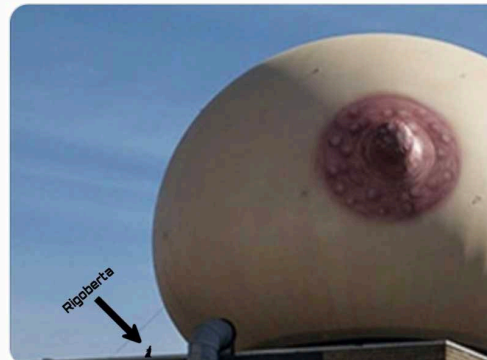


Manola Argento reposted

Alexis Romero @alexisromloz · Jan 15, 2022

Replying to @rigobandini

Rigoberta en Benidorm:



3

23

352

11



Teta Intérprete

versiones ilustradas

#COLLAGE

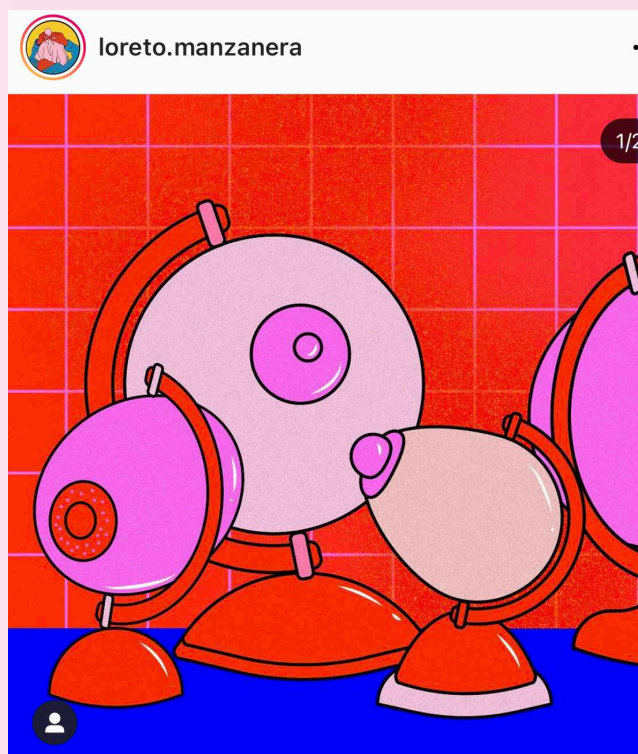
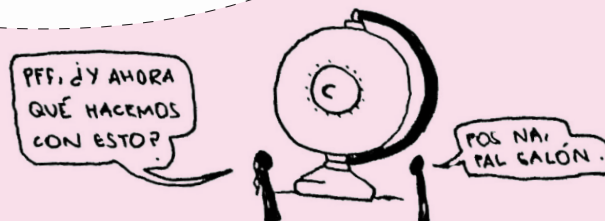
Fig. 28. Visual Archive Research III: Poster *Teta Intérprete* vs. *Teta Performance*. Composiciones visuales creadas a partir de capturas de pantalla. Referencias:

Side A: @la_prados, @rosel.world, @ivansou, @jaimesanchez, @elmierdiario, @izabgas, @loreto.manzanera y @astrologiamoderner

Side B: Parodia de "Polònia", Disfraces Bacanal, @laregalista, @soytereza, La Voz de Galicia, Alma Gil, @josemulero95, @dostipJulia y usuarios anónimos

#RENDER

#LIENZO





Disfraz Teta Gigante Rigoberta - Disfraces Bacanal

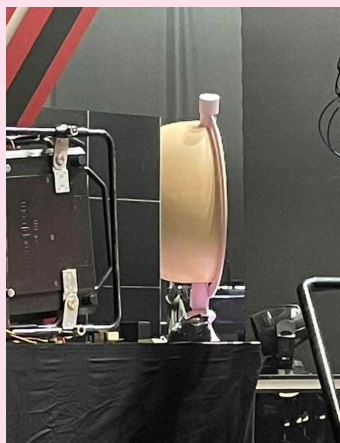


Teta Performance

desnudez política

#DIY

#TRAMPANTOJO

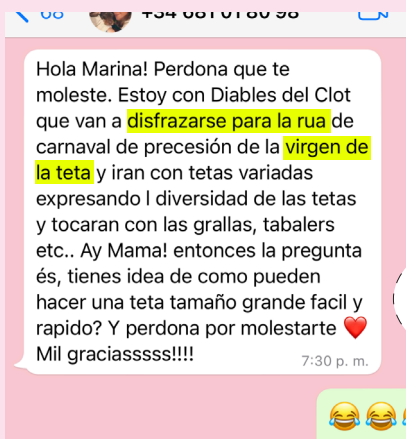


Dostip Julia @DostipJulia · Apr 2, 2022
Ahora que está con su dueña os puedo enseñar el regalo de mi señora madre.

La **tetamundi** de la artista Marina Salazar!! ✨

La original es con el arco rosa pero se puede pedir personalizada.





#PROCESIÓN

Teta Gentes

fuerza colectiva



#CAMPAÑAS

#ESCAPARATISMO



#FALLA

Fig. 29. Visual Archive Research IV. Poster Tetas Personas vs. Teta Cosas. Composiciones visuales creadas a partir de capturas de pantalla. Referencias:

Side A: Marina Bach, @droncio_, @kassyalkosto, Falla Valenciana Gayano Lluç 2022 "Centro de gravedad permanente" de David Sánchez Llongo, Andrea Publi, El Sereno Indiscreto y Che Burgos Side B: @marina.purpurina, @click.ea, @richimc88, Formula TV, @ricebarcelona, Diario Levante, @alfredovaz, @zazu.hoops y @ufundi.design

#CONCIENCIACIÓN



Email: [redacted]

Mensaje: Hola! Soy Che, de la Asociación PETRA MATERNIDADES FEMINISTAS. Somos una asociación que luchamos por la visibilización de la maternidad y la dotación de derechos remunerados a la crianza. Hemos visto que haces las tetasmundi por encargo de diferentes tamaños. **Nos preguntamos cuántos días tardarías en hacer una de 1-2 metros. Y si la teta puede ir con plataforma con ruedas.** Y cuanto cuesta. **Se nos ha ocurrido llevarla para la manifestación del 8M en Barcelona.**

#COLECTIVOS



Teta Cosas

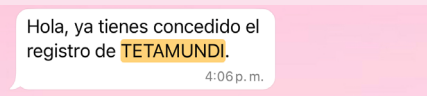
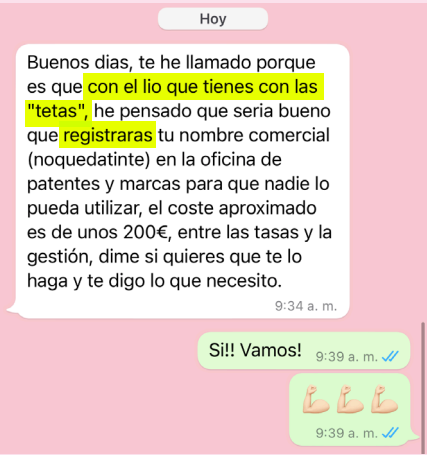
objetos manifestantes

#JUGUETE

#PANCARTA

#BORDADO





Expediente

Modalidad: NOMBRE COMERCIAL	Número: 0447897 / 5	Clases Solicitadas: 35, 42
Distintivo Solicitado: TETAMUNDI	Tipo: FIGURATIVO	

RESOLUCIÓN DE CONCESIÓN

Publicada la presente solicitud de registro de NOMBRE COMERCIAL en el Boletín Oficial de la Propiedad Industrial (B.O.P.I.) de 16/12/2022 conforme a lo previsto en el art. 18 (en relación con el art. 87.3) de la Ley 1/2001, de Marcas, (B.O.E. Núm. 294, de 9 de diciembre), no fue formulada ninguna oposición contra el mismo en la forma y plazo establecidos en el art. 19 de la citada Ley.

Señorita autismo al examen de oficio regulado en el art. 20.1 de la mencionada Ley no hay ningún reproche que atañer a la presente solicitud de registro de nombre comercial.

En consecuencia, de conformidad con lo establecido en el apartado 2 del propio art. 20 se acuerda la CONCESIÓN TOTAL del registro solicitado.

Esta resolución se publicará en el B.O.P.I. de fecha 05/06/2023, pudiendo interponerse contra la misma recurso de alzada ante el director/a director/a de la Oficina Española de Patentes y Marcas, O.A. en el plazo de UN MES a contar desde la fecha de la citada publicación.

El registro del mismo se otorga por diez años contados desde la fecha de presentación de la solicitud (24/11/2022), debiendo renovarse por periodos sucesivos de diez años.

AVISO IMPORTANTE: Para obtener el título de registro del presente expediente deberá descargarse una vez transcurridas 24 horas a contar desde la presente notificación, en la siguiente dirección url: <http://consultas2.com.net/idos/ygyvaxvsto/00447897/>

Dicha descarga podrá efectuarse únicamente durante el plazo de tres meses.

Madrid, 29 de mayo de 2023

EL EXAMINADOR PROPOSICIONARIO: ESTRELLA LOPEZ GARCIA

EL DIRECTOR DEL APARTEADO: P.D. DEL SERVICIO DE EXAMEN (División de M. y M.) MARINA RUIBO



Nombre: [REDACTED]

Email: [REDACTED]@larazon.es

Tu mensaje de amor: Buenas noches, soy Gerardo Granda **de LA RAZÓN**, quisiera saber si su Teticentrismo **ha podido inspirar** la puesta en escena de Rigoberta Bandini en el Benidorm fest y "Ay, mamá". Gracias



#REGISTRO

#VISIBILIDAD

Tetautora
citación autoría

#PROTECCIÓN

#RECONOCIMIENTO



T'escriu per si ens dones el teu consentiment i també té etiquetariem per tot òbviament i t'anomenariem si fecin alguna nota de premsa.

Lo únic que **no volem és ficar-nos en un marron**

Marina su tetamundi a eurovision !!! Estaba viendo la actuación y digo pero si es esto es de Marina 🤔🤔 que guayyyyy!!!

#AUTOPRODUCCIÓN

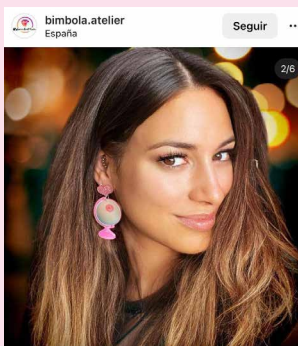


Fig. 30. Visual Archive Research V: Poster Tetás Autoría vs. Teta Apropiación. Composiciones visuales creadas a partir de capturas de pantalla. Referencias: Side A: Gestoría MGO Assessors, Rigoberta Bandini @rigobertabandini, Elisenda Rosa @Elisendastone, Lola Vendetta @lola.vendetta, Gerardo Granada, @BertaSerduska, @aaronlawanda y @mufuertetia Side B: Usuario anónimo, Aliexpress, @bimbola.atelier, "Tu cara me suena", Lucía de la Tostadora y Michelle M.

#DERECHOS

Tetás-Pasando

plagios y copias

**Re: PROPIEDAD INTELECTUAL**

Hola Marina,

Soy Lucía de laTostadora. Muchas gracias por avisarnos. **Ya se ha retirado de la plataforma** los contenidos que mencionas.

Nos encantaría ayudarte a poder ofrecer tus diseños en laTostadora. Seguro que si hablamos con el equipo de marketing estarán encantados en poder hacer una campaña con ellos. :)

Quedamos a tu disposición.

Hola. Estoy mirando en RedBubble y me parece q tu diseño tetamundi está siendo plagiado/copiado en la venta de otros productos.

11:13

Ostras muchas gracias!! Ahora lo gestiono 🙏



Fig. 31. *Cohete-Pintalabios* (2015)
Fotografía de Marina Salazar,
realizada por Coloraxia

La disolución de la autoría como prueba del poder icónico

En una entrevista con Jordi Évole, C. Tangana recurre a una cita de Machado: una obra alcanza su valor cultural cuando se integra en la vida de la gente: "lo más importante es que la gente olvide de quién era esa copla". No es un olvido impropio, sino consagración colectiva: el símbolo se apropia, se transforma y se repite hasta volverse memoria compartida.

En ese tránsito, la autoría no desaparece: se expande hacia lo común. El proceso no supone pérdida, sino redistribución social del sentido. Que muchas personas reconozcan la obra sin ubicar su origen indica su presencia en el imaginario colectivo. La imagen opera como iconografía viva (uso, remezcla y réplica) en la lógica del arte pop, de modo que la experiencia no se agota en la contemplación, sino que continúa en los usos que la sostienen, ampliando su presencia pública sin perder el núcleo simbólico.

La validación de la *Tetamundi* no procede solo "desde arriba", sino de su uso social en circuitos populares y de gran audiencia (por ejemplo, festivales televisivos del s. XXI), donde demuestra legibilidad y potencia crítica más allá de los marcos curatoriales: tránsito de lo común a lo extraordinario.

En suma, la circulación de este signo confirma una autoría expandida donde el símbolo se consagra al ser compartido. La pérdida del origen no empobrece el sentido: redistribuye su potencia (Acaso & Megías, 2022). El icono no perdura por la repetición literal, sino por su recombinación situada, prácticas de contravisualidad que desplazan la autoridad de lo visible hacia los usos colectivos y su circulación (Mirzoeff, 2011). De ahí su eficacia: articular, aunque sea provisionalmente, la distancia entre lo visible y lo que podemos pensar en común.

Futuras líneas de investigación

De cara al futuro, el interés se centra en seguir explorando obras que, al igual que la *Tetamundi*, operen como símbolos accesibles, potentes y rápidos de interpretar. Por ejemplo, otra de mis obras sigue esta misma línea, es el *Cohete-Pintalabios*, una metáfora de la mujer como motor de cambio, símbolo de avance y fuerza, y un recordatorio de que el cielo ya no es el límite, sino que es necesario romper los techos de cristal.

A partir de estas experiencias, surge el deseo de crear nuevas obras que sigan esta trayectoria: objetos híbridos que combinen ideas de forma sencilla, directa y con una fuerte carga icónica y simbólica. ¿Qué nuevos símbolos necesita el imaginario contemporáneo?

Quizá el verdadero desafío sea crear símbolos que no solo se entiendan, sino que también se sientan, que lleguen a lo común, siendo accesibles y cercanos, sin perder su fuerza crítica, ni su capacidad de transformación social.

Referencias / References

- Acaso, M., & Megías, C. (2022). *Soberanía visual*. Catarata.
- Bahn, P. (1998). *Archaeology: Theories, Methods, and Practice* (3rd ed.). Thames & Hudson.
- Bandini, R. (2021). *Ay mamá*. En *La Emperatriz* [Álbum]. Not On Label.
- Berger, J. (1972). *Modos de ver*. BBC and Penguin Books.
- Bogost, I. (2012). *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*. University of Minnesota Press.
- Bonazzoli, F., Cattelan, M., & Robecchi, M. (2014). *De Mona Lisa a Los Simpson. Por qué las grandes obras de arte se han convertido en iconos de nuestro tiempo*. Lunewerg Editores.
- Chicago, J. (1974–1979). *The Dinner Party* [Instalación]. Brooklyn Museum, New York.
- Didi-Huberman, G. (2002). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.
- Didi-Huberman, G. (Ed.). (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- DiSalvo, C. (2009). *Design and the construction of publics*. *Design Issues*, 25(1), 48–63. <https://doi.org/10.1162/desi.2009.25.1.48>
- Duchamp, M. (1917). *Fountain* [Readymade].
- Dunne, A., & Raby, F. (2013). *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*. The MIT Press.
- Ellsworth-Jones, W. (2013). *Banksy: The Man Behind the Wall*. St. Martin's Press.
- El País. (2021, 27 de agosto). *Instagram censura el cartel de 'Madres Paralelas', de Pedro Almodóvar, por mostrar un pezón*. El País. <https://elpais.com/cultura/2021-08-27/instagram-censura-el-cartel-de-madres-paralelas-de-pedro-almodovar-por-mostrar-un-pezon.html>
- El País. (2022, 29 de enero). *Rigoberta Bandini emociona en el Benidorm Fest con su 'Ay mamá'*. El País. <https://elpais.com/television/2022-01-29/rigoberta-bandini-emociona-en-el-benidorm-fest-con-su-ay-mama.html>
- Évole, J. (Presentador). (2024, enero 21). *Lo de Évole. Entrevista a C. Tangana*. laSexta. <https://www.lasexta.com/programas/lo-de-evole>
- Koons, J. (1994–2000). *Balloon Dog* [Escultura].
- Foucault, M. (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage Books.
- Graves, R. (1955). *The Greek Myths*. Penguin Books.
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge.
- Jaén, J. (2021, agosto 11). *El creador del cartel viral de la película de Almodóvar: «Si el pezón fuese de un hombre no lo habrían censurado»*. Citado en *El País*. <https://elpais.com>
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.
- Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios de iconología*. Alianza.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.



Fig. 32. *Tetamundi Brilli Brilli* (2024)
Fotografía de Marina Salazar, realizada
por Coloraxia



conversations

diálogos

En torno a *Music from Somewhere*

About *Music from Somewhere*

HAIZE LIZARAZU  0000-0001-7444-2299

Universidad de Girona, Girona, España.

CARMEN PARDO  0000-0002-4026-9923

Universidad de Girona, Girona, España.

Resumen

Music from Somewhere (Fran MM Cabeza de Vaca, 2017-2019) es una obra para manos de pianista, luces y electrónica que explora el silencio, la memoria y la gestualidad como materiales sonoros. La ausencia del piano físico convierte el cuerpo de la intérprete en un mediador entre sonido, luz y espacio, desplazando el foco desde la emisión sonora hacia el pre-gesto: ese estado perceptivo previo al movimiento visible. De este modo, el cuerpo de quien interpreta la pieza se entiende como transductor en el sentido simondoniano: un agente que modula energías y produce transformación. Así, la pieza se examina como práctica de hibridación e intermedia. Su hibridez no deriva solo del uso tecnológico, sino de la fusión cognitiva, estética y corporal entre medios heterogéneos (luz, memoria, gesto, sonido). Desde la perspectiva intermedial —tras Higgins y Citton—, la obra propone habitar un espacio “entre” los medios, en un estado de in-mediatez que confunde límites entre cuerpo, técnica y memoria. La obra desplaza así la tradición pianística hacia un territorio performativo donde percepción, tacto y recuerdo confluyen en una experiencia compartida entre intérprete y público, haciendo visible la dimensión corporal, temporal y sensorial de la música ausente.

PALABRAS CLAVE: Hibridación, intermedia, *Music from somewhere*, performatividad.

Entrevista

Interview

Correspondencia/
Correspondence

Haize Lizarazu
haize.lizarazu@gmail.com

Financiación/Fundings
Sin financiación

Received: 30.09.2025

Accepted: 28.12.2025

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Lizarazu, H., & Pardo, C. (2025). En torno a *Music from Somewhere*. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22535>

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22535>

About *Music from Somewhere*

HAIZE LIZARAZU & CARMEN PARDO

University of Girona, Girona, Spain.

Abstract

Music from Somewhere (Fran MM Cabeza de Vaca, 2017–2019) is a work for pianist's hands, light, and electronics that explores silence, memory, and gesture as sonic materials. The absence of the physical piano turns the performer's body into a mediator between sound, light, and space, shifting the focus from sound emission to the *pre-gesture*—that perceptual state preceding visible movement. In this sense, the performer's body functions as a *transducer* in the Simondonian sense: an agent that modulates energies and produces transformation. The piece thus unfolds as an inter-media and hybrid practice. Its hybridity does not stem merely from technological use, but from the cognitive, aesthetic, and bodily fusion of heterogeneous media (light, memory, gesture, sound). From an intermedial perspective—after Higgins and Citton—the work invites inhabiting a space *between* media, a state of *in-mediate* experience that blurs the boundaries between body, technique, and memory. In doing so, it displaces pianistic tradition toward a performative territory where perception, touch, and remembrance converge in a shared experience between performer and audience, rendering visible the bodily, temporal, and sensorial dimensions of absent music.

KEY WORDS: Hybridity, performativity, Music from somewhere, intermedia.

Summary – Sumario

1. Presentación a cargo de Haize Lizarazu
2. Suite a dos: hibridación e intermedia (a cargo de Carmen Pardo y en diálogo con Haize Lizarazu)
 - 2.1 Hibridación
 - 2.2 Intermedia
3. Una percepción desbordada

1. Presentación a cargo de Haize Lizarazu

Music from Somewhere (Fran MM Cabeza de Vaca, 2017–revisión 2019)¹, para manos de pianista, luces y electrónica, despliega un sencillo dispositivo escénico para amplificar el gesto pianístico en el momento previo a la emisión sonora del instrumento, trabajando con el silencio y la memoria como material que precede a la música que está por venir, la que se encuentra en un lugar *otro*. La relación entre la pianista y su instrumento es explorada aquí partiendo de la ausencia del mismo, eliminando el piano como objeto físico. Dicha ausencia nos lleva a pensar en el piano y en su sonoridad desde una abstracción. La eliminación del instrumento posibilita que la pianista pueda pensar en el sonido y en las sensaciones de los movimientos y gestos pianísticos desde un lugar muy diferente al que lo haría si tuviera el piano delante. Este planteamiento hace que el movimiento y el gesto se conviertan en nuestro principal foco visual, centrándonos en ese lugar virtual —el que forman el silencio y la memoria—, en el que se encuentra la pianista, justo antes de que el sonido se haga audible.

Al trabajar esta obra como intérprete, exploro las distintas formas de conectar el cuerpo con el instrumento ausente, vinculándolo no sólo a los gestos visibles, sino también al estado previo en el que existe el movimiento invisible: el pre-gesto. El pre-gesto remite a un estado perceptivo en primera persona que prepara el gesto



visible dentro de un proceso continuo. Dicho proceso sucede en el entramado de cuerpo-instrumento-sonido, entendiendo aquí el cuerpo como un agente transductor (Simondon, 1995; 2007), es decir, un modulador de energías sonoras.

Al atender a la escena que nos presenta *Music from Somewhere*, podemos observar que el panel blanco representa una frontera visual entre dos espacios: el espacio público, donde los gestos de manos, dedos y brazos son perfectamente visibles, y el espacio semiprivado, donde la pianista, con una tenue luz y música lejana (con grabaciones de la propia pianista), calienta, practica y ensaya sus gestos. Cabeza de Vaca explora con ello los espacios que se crean antes, durante y después de emitir y escuchar un sonido. El desvelar de estos espacios ocurre a través de los gestos de la pianista, accediendo a ellos a través de una video-partitura ligada a una sincronía lumínica y sonora (las luces son controladas con los pies). Dicha partitura, como veremos, no funciona como una representación sonora tradicional, sino como una guía gestual y mnemónica.

Figura 1. *Music from Somewhere*.

© Marta Azparren

1 La obra puede visionarse en el siguiente enlace: <https://youtu.be/c8dJ2U4o1qc?si=EMTIPECXTWFrO43j> (Accedido: 22.07.2025)

Umática. 2025;8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22535>

La partitura de *Music from Somewhere* aparece de dos formas: como una imagen que se debe imitar (mostrando las posiciones de los brazos), o en formato de partitura tradicional pianística, con fragmentos de obras que he interpretado en algún momento de mi vida. Al no existir un piano físico, el pentagrama se convierte en una guía gestual de movimientos direccionados hacia las sonoridades imaginadas y recordadas a partir del papel, vinculadas a mi memoria sonora y gestual. La partitura se desvela como una puerta de acceso al pasado, a las técnicas corporales aprendidas y a memorias musculares tantas veces ensayadas y mecanizadas.

El movimiento gestual y la sensibilidad del contacto cobran un nuevo sentido en esta obra. Las referencias perceptivas que tengo cuando estoy tocando las obras del repertorio en un piano físico remiten a cuestiones de presión, resistencia de las teclas, peso y cómo éstas pueden afectar a la sonoridad resultante. Al eliminar el piano, sin embargo, el acceso a las citadas referencias perceptivas ocurre en forma de memoria incorporada, haciendo el trabajo de visitar esos pasajes en un piano físico primero, memorizando las sensaciones, y reviviéndolas a posteriori en forma de energía cinética y háptica. El contacto del dedo con la mesa (teclado imaginario) ocurre por primera vez hacia la mitad de la obra, marcando la separación física de los dos espacios sonoros desplegados a los lados del panel,

así como los momentos de antes-durante-después del sonido. Antes del contacto con la mesa, percibimos los silencios previos, los gestos previos, las sensaciones previas. Posteriormente, tras la sincronía entre contacto, luz y sonido, nos trasladamos a ese lugar semiprivado donde apenas podemos vislumbrar los movimientos de la pianista. Desde el inicio, *Music from Somewhere* nos está guiando por un viaje sonoro y gestual, mostrando el proceso continuo de los momentos previos y posteriores en los que se mueven los gestos y los sonidos.

El título de la obra hace referencia a los conceptos desarrollados por Paul Craenen (2014) acerca de la música como fenómeno espacial.² *Music from Somewhere* es el espacio íntimo donde la música nos transporta, tanto a oyentes como a músicos; es el espacio de la música. En la primera parte de la obra, la pianista se relaciona con el sonido que está por llegar, desean-do sonar, a punto de ser. El sonido se encuentra en un lugar que casi se puede tocar y localizar: aquí. En el momento en que la actualización gestual y sonora se encuentran, ocurre el cambio de espacio sonoro y temporal. En el instante en que el sonido se hace presente, se disuelve en un pasado y un futuro simultáneamente: allí. A partir de entonces, en la privacidad de la sombra tras el panel, la pianista se encuentra ya en otro lugar, donde ella, o cualquiera de nosotras, podría estar: *somewhere*.

2 El autor lo clasifica en tres puntos: 1) espacio que rodea la música; 2) espacio para la música; 3) espacio de la música (Craenen, 2014: 20–25)

2. Suite a dos: hibridación e intermedia (a cargo de Carmen Pardo y en diálogo con Haize Lizarazu)

Los espacios y los tiempos de los que surge *Music from Somewhere* nos lleva a preguntar si esta obra es un ejemplo de hibridación, o de obra intermedial. Y si es el caso, ¿qué es lo que la hace participar de estos conceptos?

Para intentar dilucidar estas cuestiones es oportuno hacer siquiera un breve recorrido por estas nociones en relación con el arte contemporáneo.

2.1 Hibridación

El término hibridación se ha convertido en un lugar común en el vocabulario del arte. Usualmente, se utiliza para calificar aquellas obras en las que se recurre a las nuevas tecnologías. En este sentido, se podría considerar que esta obra para manos de pianista, luces y electrónica es en sí híbrida. Sin embargo, pensamos que esto no es suficiente para considerarla una obra híbrida.

La hibridación supone una suerte de transformación, sea ésta social, artística, identitaria...). Más que una categoría en sí, remite a una puesta en cuestión de una cierta ontología del arte que se inicia desde el siglo anterior, caracterizada por la profusión de mezclas y fusión entre las artes. Las investigaciones de las primeras y las segundas vanguardias y la interdisciplinaridad practicada en la Bauhaus o el Black Mountain College se situarían en primer plano de esta trayectoria.

El origen del término hibridación —en las ciencias naturales—, recuerda que se trata de una fecundación que no sigue las leyes universales; es decir, que se cruzan dos especies o géneros distintos para que nazca un híbrido. En este caso, las manos de la pianista no son equiparables a la luz o a la electrónica, son como de otra especie. Lo que surge es una obra, un híbrido que sigue siendo calificado como arte, pero no es el mismo arte que el de las manos de la pianista tocando solamente las teclas del piano. Entre las dos imágenes —las manos al piano y las manos sin piano—, lo sabemos, se modificó la consideración de lo artístico.

Music from Somewhere puede situarse en la línea de la hibridación puesta en marcha el siglo pasado con obras como *Music for Solo Performer* de Alvin Lucier (1965). No obstante, a pesar del tiempo transcurrido, para algunos todavía puede ser comprendida según la otra acepción de lo híbrido: lo monstruoso. Se seguiría esa concepción según la cual las obras híbridas son las que “mezclan influencias, estilos, o géneros dispares y mal asimilados, de lo que se deduce la falta de unidad y disarmonía” (Souriau, 1990: 840). No parece que sea el caso de esta obra, a pesar de que la pianista explica que muchos de los fragmentos que aparecen pertenecen a piezas que, en algún momento de su vida, estudió y tocó: las sonatas para piano de Beethoven, las Variaciones op.27 de Webern o los Estudios de Debussy. El hecho de que estas obras no suenen la pondrían al abrigo de engendrar lo monstruoso, según lo entiende Souriau. Esa mezcla de estilos que ocupan la memoria muscular y visual

de la pianista debe estar bien asimilada para que forme parte del proceso que será *Music from Somewhere*.

Music from Somewhere forma parte de una nueva estética caracterizada por la hibridación. La obra responde a la estética propia del tercer milenario en el que la investigación de la relación entre los medios toma la forma ya sea de una hibridación y fusión entre los medios, o de la superposición y entrecuchamiento de esos mismos lenguajes y medios (Barbanti, 2009: 25-26).

Hibridar es una forma de responder a un encuentro; una manera particular de entrar en colaboración con la finalidad de que resulte algo nuevo. Hibridar es una forma de activar la invención. Pero es esta una invención que quiere transcurrir por derroteros desconocidos. *Music from Somewhere* se mueve en lo desconocido en tanto híbrido que permite desvelar aspectos de la creación artística que eran silenciados o, sencillamente, relegados a un segundo plano. Pero, ¿cuáles son estos elementos?

En el caso de la obra de Lucier, en la que el músico se somete a un electroencefalograma y a la "sonorización" que resulta de sus ondas cerebrales —particularmente las ondas alfa que el cerebro produce en estado de relajación—, el cuerpo del músico es el lugar de hibridación del cuerpo con la tecnología. En *Music from Somewhere*, la hibridación —aun teniendo el cuerpo como elemento principal—, también es estética y cognitiva. En este sentido, ¿cree que entender el cuerpo como elemento transductor —siguiendo a Simondon— puede explicar este tipo de hibridación?

HL: Según Gilbert Simondon, la transducción es un proceso de transformación continua que conduce la energía potencial a su actualización (Simondon, 2007: 160-161). La transducción implica un cambio continuo, una modulación que se encuentra siempre en devenir y que está ligado al proceso de individuación. Entendiendo el sonido como una forma de energía, el cuerpo se presenta entonces como un transductor, haciendo visible su proceso modulador a través del gesto. En este sentido, la transducción remite a un entre, a un lugar que, con entidad propia, hace emerger algo nuevo. En *Music from Somewhere* —al igual que en *Lucier*— el cuerpo se coloca como agente híbrido, funcionando como filtro transformador entre los espacios que el sonido y el gesto están creando.

2.2 Intermedia

Music from Somewhere es una hibridación que toma el cuerpo como centro. Pero, ¿esto la convierte también en una obra intermedial?

Si en 1966, Dick Higgins utiliza el término intermedia para describir el happening —expresión híbrida de música, teatro, collage—, *Music from Somewhere* es una obra intermedial. Sin embargo, ¿entre qué disciplinas se encuentra esta obra que trabaja con dos tipos de partituras: la imagen gestual imitativa y la partitura pianística tradicional?

La disciplina a la que se adscribe la obra sigue siendo la musical: sea notación gráfica tradicional, imagen gestual, o por recurso al video.

Siguiendo a Higgins "un intermedium (es) un terreno inexplorado que se encuentra en medio

de... No está gobernado por reglas; cada obra determina su propio medio y forma de acuerdo con sus necesidades (Introducción del libro *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia* (1966). Esto lo exponía Higgins mientras se asistía al movimiento Fluxus en los años sesenta. En ese momento, el terreno inexplorado que se encuentra en medio aludía tanto a las distintas disciplinas como al espacio-tiempo en el que estas disciplinas tenían lugar. Se trataba de quebrar no solamente las técnicas que se consideraban propias a cada disciplina, sino también la división entre el arte y la vida. Esto respondía a un cambio de la sensibilidad que había sido anunciado de modo estridente por los futuristas. Lo intermedial para Higgins, era una aproximación que enfatizaba la dialéctica entre los medios (Higgins: np).

La cuestión es ahora plantear qué área intersticial ocupa y deja sentir *Music from Somewhere*. Para ello, es de gran utilidad el desplazamiento que Yves Citton realiza respecto al término intermedia. Es importante recordar sus palabras:

Me gustaría reflexionar aquí sobre otra forma de intermedialidad e interacción, en la que somos nosotros, los sujetos humanos, los que nos encontramos en el espacio intermedio. Ya no estamos frente a imágenes que producir o contemplar, ya no estamos frente a medios que entremezclan sus diferencias genéricas: estamos dentro, inmersos en las circulaciones mediáticas —in medias res mediáticas— en un estado a la vez perfectamente banal y perfectamente traumático

de im-medialidad. Estamos efectivamente «entre» los medias, pero en el sentido de que nos encontramos caminando «entre» una multitud en movimiento: en medio de ella y ampliamente fundidos en ella y por ella (Citton, 2016: 99-120, parag. 2)

El desplazamiento de Citton concierne a los media, pero dada la hibridación dada entre medios y medias en la sociedad contemporánea, permite poner el foco sobre el carácter intermedial y a la vez confuso, fusionado de nuestros cuerpos y nuestras tecnologías. Las manos de la pianista, su cuerpo, su memoria se encuentra en el espacio intermedio que se ha gestado entre la luz, las partituras, las imágenes, la memoria y el piano ausente. Los medias a los que se refiere Citton son los de las mismas tecnologías que usamos también en las obras artísticas. Sin embargo, la im-medialidad no es la misma, es de otro grado. En unos años en los que la atención ha estado solicitada por los medios técnicos de memorización acústica, esta obra reenvía a la memoria corporal. Si la desmaterialización fue considerada como lo propio del fenómeno técnico, en *Music from Somewhere* es la desmaterialización del elemento técnico piano la que hace emerger la memoria musical que el cuerpo contiene. Esta memoria se ha forjado en la relación entre la partitura, el piano, la pianista y el contexto cultural en el que se encuentran. En este sentido, podemos admitir que formamos parte de las imágenes y los sonidos que circulan. La memoria de la pianista se situaría entonces en esa suerte de im-medialidad: los sonidos de Beethoven,

Mozart... circulan por ese cuerpo y por un imaginario colectivo que pertenece a un público melómano. La pianista es medio y mediación. Se sitúa entre los medios: eléctrico, sonoro, visual.

HL: Situar al cuerpo entre los medios implica que éste habita los procesos de conexión y relación de esos mismos medios. Aquí, de nuevo, el cuerpo transdutivo nos sirve para entender no solamente los espacios creados a partir del sonido y el gesto, como ya hemos explicado, sino también las múltiples temporalidades a las que ese cuerpo accede a través del recurso mnemónico y experiencial. La memoria, presente en toda situación musical, es aquí accedida de manera activa y consciente. De esta forma, lo que el cuerpo sabe, siente y conoce se conecta con el imaginario y recuerdo sonoro de las citadas obras que la pianista ya ha tocado, desvelando que el cuerpo como filtro perceptivo, se mueve en varios planos simultáneamente: temporal, espacial, sonoro.

3. Una percepción desbordada

CP: Una obra como *Music from Somewhere*, calificada como híbrida e intermedial sitúa al cuerpo de la pianista en *un entre* muy particular: entre la ausencia de instrumento y la presencia de un corpus inscrito en su memoria corporal. Esta situación le conduce a transformar la percepción de ese instrumento que se da entre la presencia y la ausencia.

Si el sentido que percibe su instrumento fueran las manos, entonces la pianista se encuentra en un estado de desproporción entre un tocar

(las teclas ausentes del piano) y lo que percibe al colocar sus manos sobre la mesa. Las manos no le devuelven un saber del instrumento: el piano. Lo que sabe se mantiene en esa memoria virtual encarnada.

¿De qué modo haces para que ese entre en el que habitas con esta obra se convierta en un espacio creativo?

HL: La percepción que viaja entre lo presente y lo ausente se sitúa en un recorrido que evoca lo que no está físicamente (el instrumento) y que, al mismo tiempo, toca — quiere tocar — las teclas que los dedos sienten desde su recuerdo táctil. Esa sensación, tocar el aire como si fueran teclas en la primera mitad de la obra, hace que la pianista deba visitar características mecánicas del propio instrumento, tales como el peso o la resistencia. Solo encarnando estas sensaciones, al mismo tiempo que la memoria musical y emocional asociada a la obra o fragmento, podrá percibirse el gesto pianístico como algo personal y singular asociado a una intérprete en concreto. Si esta obra fuera interpretada por otra persona, sería completamente diferente. Habría que recomponer los sonidos y partituras asociados a una nueva memoria personal y, en consecuencia, las gestualidades derivadas serían otras: el baile manual que observaríamos tendría otra coreografía. Al preguntarle al autor, nos cuenta que esta nueva versión es una de las opciones que se planteó al concebir la obra. Sin embargo, hoy en día también contempla que las partituras y grabaciones no se modifiquen si otra persona interpretara la obra, ya que apelan a un repertorio canónico de aprendizaje pianístico académico que,

de alguna forma, es común a la mayoría de pianistas. De este modo, una nueva intérprete podría acceder igualmente a una memoria personal, aunque no desde el mismo lugar que la mía. Asistiríamos a una suerte de meta-ficción, donde cualquier pianista puede interpretar a partir de las memorias de otros. Pero, ¿no es éste el caso de toda obra tantas veces interpretada anteriormente? ¿No sentimos las pianistas, de alguna forma, toda memoria personal ligada a una memoria colectiva de la historia del piano?

CP: Y luego, hay otra cuestión que, aunque desborda el alcance de esta conversación, me parece de suma importancia: el tacto de esas manos sin piano.

HL: En la segunda mitad de la obra, el tacto, peso y resistencia, no se revisitan desde el recuerdo encarnado, sino que se transforman. En ese momento, el tacto existe, pero se topa con la dureza de la mesa. La mesa no responde de la misma forma, no devuelve la tecla y el dedo a su lugar de reposo, no baila en un juego de palancas y martillos. No hay un tope al que llegar modulando el peso de la mano o la articulación del dedo. La mesa es el propio tope desde el primer momento del tacto. Desde esa consciencia, Cabeza de Vaca no trabaja solamente con el tacto de llegada a la mesa, sino también con los gestos de salida. La salida, que se realiza tras colocar la mano en un estado alto de tensión y presión hacia la mesa, aparece como una suerte de inversión gestual, casi como un video que observamos marcha atrás, como un sonido en *reverse*. Lo que vemos en esos momentos, entre luz y oscuridad, nos hace preguntar si la memoria accedida

durante la obra no está, como un recuerdo grabado con la cámara, distorsionada y modificada también por el filtro del tiempo.

CP: Según M. Serres, “el tacto puro abre la puerta a la información, correlato sutil de lo que antes se llamaba intelecto” (1985: 102). La asociación entre el movimiento de la mano, y la percepción a nivel de la autopercepción transmite esta doble textura de sensación-pensamiento. Igualmente, para los artistas del Renacimiento, la mano es un instrumento mediador entre lo sensible y lo espiritual. El tacto entonces, no se topa con la dualidad entre teoría y práctica o entre sensibilidad e intelecto.

HL: En *Music from Somewhere* la mano funciona como un medio de conocimiento sensorial y cognitivo al mismo tiempo. La mano conoce las obras aprendidas, tiene memoria. A su vez, la mano palpa y reconoce las superficies que debe tocar, sean estas imaginadas (el no-teclado) o físicas (la mesa). La importancia que a lo largo de la historia se le ha otorgado a la mano-dedo-brazo en el aprendizaje pianístico, es exaltado en esta obra tapando la visión del resto del cuerpo. No vemos a una pianista, solo sus brazos. Este hecho no es casual, ya que, de esta forma, podemos imaginarnos a cualquier pianista interpretando cualquier obra canónica del repertorio. A la centralidad visual y gestual que comentábamos en la presentación, se le suma la consciencia de la importancia del tacto a la hora de tocar el instrumento. No existe separación entre ejecución técnica y emoción musical (sensibilidad e intelecto). Eliminando el piano se pone de manifiesto que no puede existir un gesto

pianístico que no contenga una multitud de planos cognitivos y sensoriales, tales como la memoria corporal, el recuerdo y sus distorsiones o el conocimiento de las obras. Son de hecho estas cuestiones las que personalizan lo que como público se percibe, ya que la pianista y el repertorio se encuentran velados.

CP: Me parece importante señalar que, a diferencia de algunas corrientes de las segundas vanguardias, como el azar y la indeterminación de John Cage, la percepción en esta obra, no se desliga completamente de la memoria en el caso de la intérprete.

No obstante, para el público es diferente. El público no cuenta con la memoria corporal de la intérprete y tampoco —respecto a la obra—, con la posibilidad directa de activar el tacto.

El público se encuentra en estado concierto —aún experimental—, atendiendo a los diferentes elementos que forman la obra: luz, video, manos, sonidos... Lo que vive el público no es del orden solamente de la audición o de la visión. Se trata de una percepción que también se sitúa en *un entre*. Este *entre* se da entre lo visto y lo escuchado, *entre* la sensación que proporciona el ambiente, la temperatura del lugar, las actitudes del resto de las personas... Pero la percepción del público se da también *entre* la música y la escucha, *entre* la luz y las imágenes y la mirada... porque el público está también habitado por una memoria corporal e intelectual que puede activarse a pesar del carácter efímero de la obra.

HL: Al remitir a una memoria personal, pudiera parecer que la experiencia de la intérprete sea muy diferente a la del público, pero, ¿es

realmente así? A pesar de que el público no conozca las obras que la intérprete está tocando, la voluntad de búsqueda de posiciones y pasajes pianísticos es más que evidente. En ese momento, ¿acaso no se activa en el público una búsqueda simultánea en su memoria —consciente o no— de otras tantas pianistas que haya podido ver en su vida? ¿No existe, de alguna forma, una universalidad en ciertas posiciones y pasajes (octavas, arpeggios, escalas) que puedan remitir a una obra de Mozart, Beethoven o Debussy? En ese momento, la memoria corporal y musical del público se activa también: no ven a la pianista interpretando un repertorio concreto, sino la resonancia y el recuerdo de otras pianistas y repertorios que han llegado a hasta nuestros días. No importa si existe coincidencia entre la memoria a la que accede la pianista y el recuerdo que pasa por la mente del público. Lo que importa no es transitar las mismas obras, sino el propio transitar en el recuerdo. En ese tránsito, público y pianista se encuentran en un *entre* que cada persona habita, en ese *otro lugar* que es, a la vez, individual y colectivo.

Music from Somewhere replantea y desafía desde su concepción los preceptos tradicionales y asumidos de la tradición pianística. Nos invita a escarbar en los planos internos e íntimos de nuestra percepción corporal y gestual. El cuerpo se desvela en esta obra como un transductor de energías y un archivo de memoria donde la convivencia de múltiples planos temporales es perceptible desde lo sonoro, lo visual y lo gestual. Desde todos esos lugares —reales y virtuales— surge la obra.

Referencias

Citton, Yves, « Immedialità intra-attiva e intermedialità estetica », *Rivista di estetica*, nº 63, 2016, p. 99-120, parag. 2.

Craenen, Paul. (2014). *Composing under the skin. The Music-making Body at the Composer's Desk*. Leuven University Press. Disponible en : <http://journals.openedition.org/estetica/1289>

Higgins, Dick, « Statement on Intermedia », op. cit., np

Serres, Michel. (1985). *Les cinq sens*, París, Hachette.

Simondon, Gilbert. (1995). *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Éditions Jérôme Millon.

Simondon, Gilbert. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo Libros.

«Pensar es un acto revolucionario»: las publicaciones de artista de Marie Orensanz

“Thinking is a revolutionary act”: the artist’s publications of Marie Orensanz

MELA DÁVILA FREIRE  0009-0008-3398-2633

Investigadora independiente, Alemania.

Resumen

Tras comenzar su carrera como pintora en la década de 1960, en los años setenta y ochenta la artista argentina Marie Orensanz (La Plata, Argentina, 1936) creó, en paralelo a su práctica escultórica y pictórica, un número significativo de publicaciones de artista. Estas publicaciones, casi siempre editadas en pequeñas tiradas, fueron creadas en la época en que se expandía y ensanchaba el régimen conceptual que había comenzado a transformar las prácticas artísticas en Estados Unidos y Europa a partir de la década de 1960, momento en que numerosos artistas incorporaron a su trabajo formatos impresos entre los diversos soportes que empleaban para su trabajo. Este texto analiza las publicaciones de artista de Orensanz, que han permanecido relativamente desconocidas hasta el presente: ediciones de postales, carteles y libros que, además de estar estrechamente relacionadas con los dibujos, las pinturas y las esculturas de la artista, pueden y deben encuadrarse en la genealogía general del libro de artista y la edición experimental.

PALABRAS CLAVE: Orensanz; publicación de artista; libro de artista; edición experimental; manifiesto de artista.

Artículo especial
Special Article

Correspondencia/
Correspondence
Mela Dávila Freire
mela@artfile.es

Financiación/Fundings
Este texto forma parte de los resultados del Proyecto de investigación: ESCON -- Escrituras en contacto. Redes de escritura intermedial en la era de la globalización analógica (1961-1991), PID2024-159610NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

Received: 05.09.2025
Accepted: 24.09.2025

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

Dávila Freire, M. (2025). «Pensar es un acto revolucionario»: las publicaciones de artista de Marie Orensanz. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22249>
Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22249>

"Thinking is a revolutionary act": the artist's publications of Marie Orensanz

MELA DÁVILA FREIRE

Independent Researcher, Germany.

Abstract:

After beginning her career as a painter in the 1960s, in the 1970s and 1980s Argentine artist Marie Orensanz (La Plata, Argentina, 1936) issued a significant number of artist's publications alongside her sculptural and pictorial practice. These publications, almost always produced in small print runs, were created at a time when the conceptual take that had begun to transform artistic practices in the United States and Europe in the 1960s was expanding and broadening, and many artists were incorporating printed formats into the various media they used for their work. This text analyses Orensanz's artist's publications, which have remained relatively unknown until now: editions of postcards, posters and books that, in addition to being closely related to the artist's drawings, paintings and sculptures, could – and should – also be framed within the general genealogy of artist's books and experimental publishing.

KEY WORDS: Marie Orensanz; artist's publication; artist's book; experimental publishing; artist's manifesto.

«En el año 1974 hice una exposición con flores, todas ellas, venenosas; solo unas pocas personas se dieron cuenta».

*Marie Orensanz*¹

Marie² Orensanz nació en Mar del Plata en 1936; fue la tercera de los cuatro hijos de una argentina —de ascendencia italiana y británica— y un español. Su padre se dedicaba al negocio inmobiliario, pero le interesaban mucho la historia del arte y la cultura. A principios de la década de 1950, la familia al completo emprendió un viaje cultural por Europa que duraría nueve meses, durante el cual visitaron varios países. A través del contacto con la historia del arte occidental durante las numerosas visitas a museos que la familia disfrutó durante aquel viaje, Marie, que entonces tenía diecisiete años y había pensado en cursar la carrera de Derecho, sintió por primera vez el deseo de dedicarse al arte, que, tal como ella estaba descubriendo entonces, entrañaba el potencial de llegar a ser un elemento transformador del mundo.

De vuelta en Argentina, la familia Orensanz se trasladó a Buenos Aires, donde Marie comenzó a estudiar pintura en el estudio de Emilio Pettoruti. Orensanz estudió con Pettoruti durante cinco años, al cabo de los cuales se sentía muy segura de su dominio de la técnica, pero al mismo tiempo consideraba que aún no había

encontrado su propio lenguaje artístico. Por ello decidió integrarse en el estudio del pintor y escultor Antonio Seguí, que acababa de regresar a Argentina tras una larga estancia en México. Orensanz relataría más tarde que fue en el estudio de Seguí donde aprendió que la libertad era «una condición indispensable para la acción» en el arte (Buccellato, 2007, p. 20).

La formación artística de Orensanz continuó con una estancia en París, en 1964, durante la cual una de sus obras —el cuadro expresionista titulado *¿Dónde estoy?*, que mostraba a una mujer postrada en el suelo, pisoteada por una figura masculina— fue galardonada con el primer premio del concurso de la Unión de Mujeres Pintoras y Escultoras, en la categoría de «artistas extranjeras». Poco después de recibir el premio, Orensanz regresó a Argentina con su pareja, el francés Patrick Audras, técnico comercial de profesión, y muy pronto tuvieron tres hijas. Los traslados de larga distancia con su familia no iban a terminar con aquel cambio de escenario, sino más bien al contrario: los desplazamientos entre diferentes ciudades y países a ambos lados del Atlántico han sido una constante a lo largo de la vida de la artista, y la han ayudado a forjar una condición nómada que, en sus propias palabras, sigue siendo uno de sus rasgos personales más característicos.

En paralelo a su proyecto familiar, Marie Orensanz comenzó a exponer sus pinturas en

1. Marie Orensanz, ca. 2002, notas manuscritas reproducidas en Orensanz, 2023, p. 55.

2. Originalmente, «Mari», diminutivo de «María» en español. Orensanz añadió una «e» final a su nombre en 1972, poco después de instalarse en Milán, cuando el comprador de uno de los cuadros con los que participaba en una exposición en una galería decidió devolverlo al darse cuenta de que el autor no era un hombre, sino una mujer.

Umática. 2025;8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22249>

Buenos Aires en la primera mitad de la década de 1960, al mismo tiempo que avanzaba en la búsqueda de su propio lenguaje visual. Fruto de esta búsqueda, a finales de la década decidió abandonar progresivamente la figuración para centrarse en la abstracción, en una evolución que buscaba simplificar las imágenes hasta reducirlas a la mera expresión de ideas. La serie Estructuras primarias, que Orensanz expuso en la galería El Taller de Buenos Aires en 1968, fue el resultado de este cambio: su variante personal de la abstracción geométrica, que se desarrolló en dibujos, pinturas y sus primeras obras tridimensionales.

Durante aquellos mismos años, el panorama artístico argentino estaba experimentando un profundo giro, simultáneo a la expansión del régimen conceptual que había comenzado a transformar las prácticas artísticas en Estados Unidos y Europa a partir de la década de 1960. En todos los contextos en los que tuvo lugar, aquel cambio provocó un enorme interés por la exploración artística del lenguaje, sus posibilidades y sus límites, tanto en el plano visual como en el semántico y expresivo. Años más tarde, refiriéndose a la generación de artistas norteamericanos de la que ella misma formaba parte, la artista Adrian Piper recordaría que, a partir de la década de 1960, muchos se sintieron «embriagados por las posibilidades ilimitadas del lenguaje y otros sistemas simbólicos convencionales» (Osborne & Piper, 2024, p. 12). Tal «embriaguez», de hecho, no sería exclusiva de un país o zona geográfica en particular, sino que acabó atravesando

las diferentes corrientes conceptuales que estaban iniciándose, en la misma época, en Europa, Norteamérica y Latinoamérica, aunque en cada uno de estos lugares el movimiento conceptual tuviese ciertos matices específicos.

En Latinoamérica, el precedente brasileño de la poesía concreta en la década de 1950 había situado el lenguaje en el centro de un modelo de investigación que resultaría especialmente fértil, y que se desarrollaría de formas muy diversas durante las dos décadas siguientes por lo menos. El lenguaje y, por extensión, cualquier sistema de símbolos o comunicación, ofrecía múltiples posibilidades creativas que numerosos artistas latinoamericanos no dudaron en explotar, en ejercicios que a menudo combinaban intenciones poéticas y políticas. Los escritos asemáticos de los argentinos Mirtha Dermisache y León Ferrari, o las digresiones en los márgenes de la poesía visual de las artistas brasileñas Regina Vater y Lenora de Barros, son solo algunos de los muchos ejemplos que podrían ilustrar esta tendencia. El deseo de abordar la comunicación y sus sistemas como uno de los territorios del arte se refleja explícitamente en el nombre completo de una de las iniciativas que, desde la ciudad de Buenos Aires, tuvo mayor impacto en la difusión y consolidación de las prácticas conceptuales en la región latinoamericana, a saber, el Centro de Arte y Comunicación – CAyC³. No fue casualidad, por tanto, que una de las primeras exposiciones organizadas por el CAyC, que se presentó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 1971, se titulara precisamente *Arte de sistemas*.

3. El Centro de Arte y Comunicación, fundado en 1969 en Buenos Aires por el crítico, curador y gestor cultural Jorge Glusberg, fue una organización muy activa cuyo impacto se extendió mucho más allá de las fronteras de

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22249>

Entre los artistas que expusieron en *Arte de sistemas* —tanto en Buenos Aires como en las diversas itinerancias posteriores de esta muestra— se encontraba también Marie Orenszanz, cuya práctica, por entonces, ya se había alejado mucho de su primera etapa pictórica. En la gradual transformación que Orenszanz había experimentado como artista no solo había influido la evolución del contexto intelectual en el que se encontraba; también habían ejercido un impacto la violenta represión y el giro conservador que Argentina estaba sufriendo bajo el gobierno dictatorial de Juan Carlos Onganía, que ostentó el poder entre 1966 y 1969. Un incidente concreto, ocurrido en 1969, ilustra el choque de la artista con la censura política. Marie Orenszanz y una de sus colegas artistas, Mercedes Esteves, habían sido invitadas a exponer en la galería de arte Primera Plana, en Mar del Plata. Sin embargo, poco antes de la instalación de la exposición Orenszanz, durante un viaje, fue testigo de una protesta vecinal: el pequeño pueblo de La Gallareta, en la provincia de Santa Fe, al norte de Argentina, se había levantado contra los planes de desviar la vía férrea que atravesaba la localidad y garantizaba la subsistencia de sus habitantes. La experiencia de primera mano de aquella protesta impulsó a Orenszanz a decidir que su proyecto para la galería consistiría en cubrir las paredes de la sala con cincuenta copias de un cartel de protesta, compuesto por ella misma, con un único mensaje tipográfico, que recogía la reivindicación de los habitantes de La Gallareta:



«El pueblo de La Gallareta lucha por su única fuente de trabajo» (Fig. 1). La instalación se completaba con unos sacos llenos de arena y cemento que Mercedes Esteves había colocado en el centro del espacio expositivo, en alusión simbólica a la rápida transformación urbana que estaba sufriendo la ciudad de Mar del Plata, en la que se estaban demoliendo antiguas viviendas unifamiliares para dejar espacio a nuevos edificios de apartamentos.

La muestra se inauguró según lo previsto, pero un día después fue clausurada de forma repentina. Como recuerda Orenszanz (comunicación personal, noviembre de 2024), era evidente que la dirección de la galería no estaba satisfecha con el hecho de que su instalación mostrara un apoyo explícito a una protesta popular, y además, por si ello fuera poco, el cierre repentino se justificó con una excusa de oscuros matices patriarcales: dado que las artistas eran dos mujeres, la expectativa había sido que ambas expusieran flores, en lugar de piezas con contenido político.

Figura 1. Marie Orenszanz, *El pueblo La Gallareta...*, 1969. Cortesía de la artista.

Argentina. El CAyC apoyó y difundió el conceptualismo latinoamericano, promovió el uso de nuevas tecnologías en el arte y fomentó el debate sobre la identidad del arte contemporáneo latinoamericano.

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.22249>

Marie Orensanz ha reconocido en varias ocasiones la importancia que tuvo para ella aquel choque personal con la censura y las estructuras patriarcales. La abrupta clausura de la exposición le permitió apreciar con claridad la conexión directa entre el arte y la vida —concretamente, en este caso, no solo la vida en general, sino el contexto político—, al tiempo que consolidaba su interés por el lenguaje como elemento creativo y, por extensión, por los medios impresos como soporte para el arte. La semilla que el incidente dejó en su conciencia creativa germinaría de diferentes maneras a partir de entonces, como se puede apreciar en su decisión de añadir el lenguaje verbal a su obra plástica, casi siempre en expresiones de carácter poético pero también, a su manera, reivindicativo; en su perseverante militancia feminista; y en su adopción de formas de escritura como el manifiesto y de formatos impresos como el cartel, el folleto y el libro.

Gracias a la beca Francisco Romero Lahoja, en 1972 toda la familia Orensanz se trasladó primero a Roma y luego a Milán. En Italia, la postura artística de Orensanz seguiría evolucionando, en un proceso en el que la relación entre «pensar» y «hacer» se volvía, para la artista, cada vez más estrecha e inseparable, al tiempo que se consolidaba su escritura de aforismos y, en general, su deseo de apropiarse de signos y símbolos de otros tipos de lenguajes —incluidos los científicos— para incorporarlos a su obra plástica.

En 1974, respondiendo a una invitación de la historiadora del arte italiana Lea Vergine para participar en una exposición colectiva titulada *Eros come linguaggio* [«Eros como lenguaje»] en la librería y galería Eros de Milán, Orensanz presentó una de sus publicaciones de artista: el manifiesto *Eros* (Fig. 2). Se trataba de un cartel de aproximadamente 60 x 50 cm en el que la artista imprimió, en una delicada tipografía cursiva, un manifiesto compuesto por doce postulados en forma de frases breves, como, entre otras, «Transmitir la energía del pensamiento», «La acción es la consecuencia del pensamiento» o «Incluso Eros necesita las condiciones sociales adecuadas». En su primera presentación en Milán, el manifiesto *Eros* se imprimió en una edición de cien ejemplares que se colgaron en las paredes de la galería. El público podía llevarse aquellos ejemplares si así lo deseaba; con este gesto, la artista no solo ponía en circulación los aforismos que había escrito, sino que, al invitar al público a arrancar el cartel de la pared y quedárselo, desafiaba las reglas clásicas de comportamiento de una galería (Fig. 3). Desde entonces, Orensanz ha reimpreso este manifiesto en numerosas ocasiones para presentarlo en otros contextos expositivos⁴. La constante reactivación de esta pieza en forma de obra multiplicada, y en un número ilimitado de copias, subraya la relevancia que tiene para Orensanz el potencial del manifiesto como elemento de comunicación similar a un panfleto o un folleto, un potencial que se reaviva con cada nueva reedición.

4. Por ejemplo, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en septiembre de 2007; en el Museo Caraffa de Córdoba, Argentina, en mayo de 2008; en la Maison de l'Amérique Latine de París, en mayo de 2010; en la Galería Sicardi de Houston, en abril de 2015; etc.

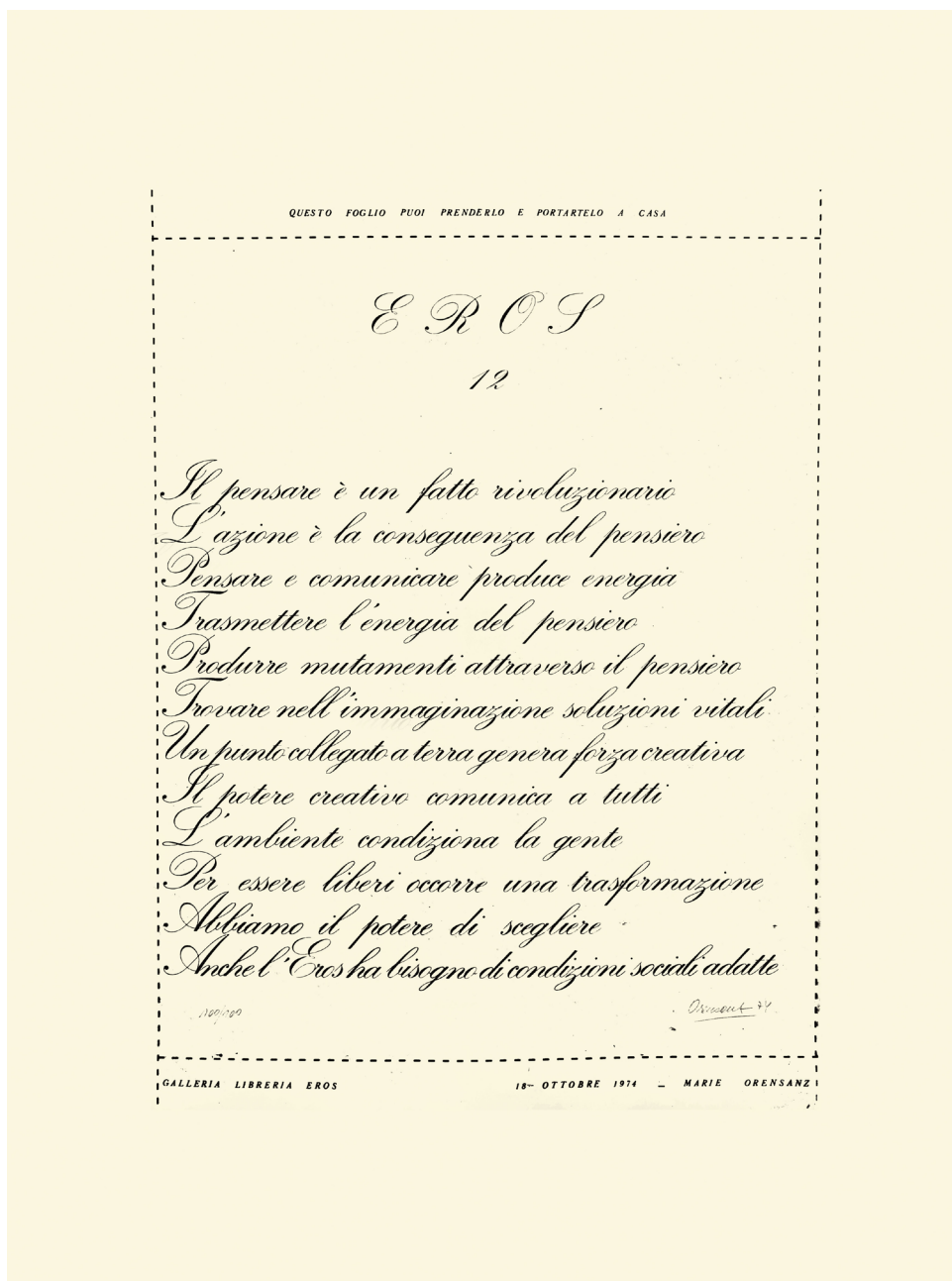


Figura 2. Marie Orensanz, manifesto Eros, 1974. Cortesía de la artista.

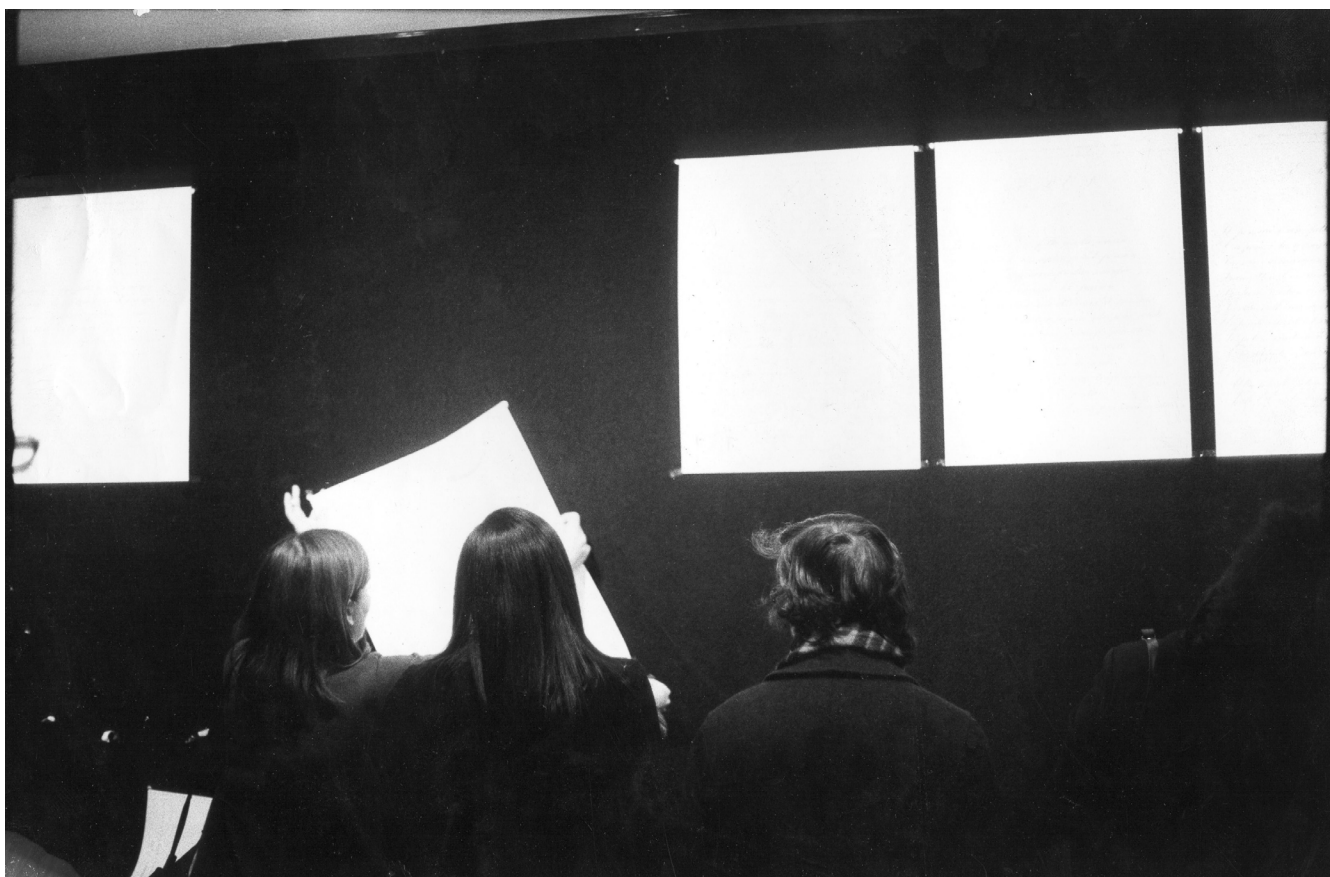


Figura 3. Marie Orensanz y Lea Vergine (backwards) cogiendo uno de los carteles con el manifiesto *Eros* en la galería y librería «Eros», Milán, durante la inauguración de la exposición *Eros as linguaggio*, 1974. Cortesía de la artista.

Esta no es la única forma en que el manifiesto *Eros* ha seguido «vivo», por así decirlo, en la obra de Orensanz; algunos componentes y características de esta pieza se convertirían en elementos constantes en la obra de la artista durante al menos las dos décadas siguientes. La misma tipografía cursiva con la que está redactado el manifiesto reaparecería una y otra vez en sus dibujos, sus esculturas y sus publicaciones; del mismo modo, algunos de los postulados del manifiesto *Eros* se retomaron en numerosas ocasiones para formar parte de otras piezas, en particular, en las esculturas concebidas por Orensanz para espacios públicos⁵. El primero de estos postulados, en concreto, ha aparecido periódicamente en diversas obras, convirtiéndose

en una especie de lema que refleja y define la actitud vital y creativa de Orensanz: «Pensar es un acto revolucionario».

La reutilización de elementos que se articulan una y otra vez, en diferentes combinaciones y en diferentes medios, está estrechamente relacionada con el pensamiento de esta artista. Por un lado, como ya se ha señalado, Orensanz siente un profundo interés por el lenguaje verbal entendido como sistema de símbolos, sistema al que, poco a poco, ella iría incorporando elementos tomados de las matemáticas o las ciencias naturales, también dotadas de sistemas compuestos por piezas individuales: los fragmentos en los que se descompone cada uno de estos códigos. Estos fragmentos pueden combinarse entre

5. Como, por ejemplo, *Pensar es un hecho revolucionario*, concebida en 1999 e instalada en 2010 en el Parque de la Memoria de Buenos Aires.

sí de infinitas maneras, abriendo nuevos matices de significado en cada nueva configuración. Por otro lado, y como extensión de su conceptualización del mundo como un conjunto de sistemas, Orensanz considera que cualquier elemento puede ser tomado como parte, o fragmento, de un todo mayor. Esta convicción la llevó, en 1978, a publicar un nuevo y breve manifiesto, titulado descriptivamente *Fragmentismo* (Fig. 4), que comienza con esta definición:

El fragmentismo busca la integración de una parte a un todo; transformándose, por sus múltiples lecturas, en un objeto inacabado e ilimitado a través del tiempo y del espacio.

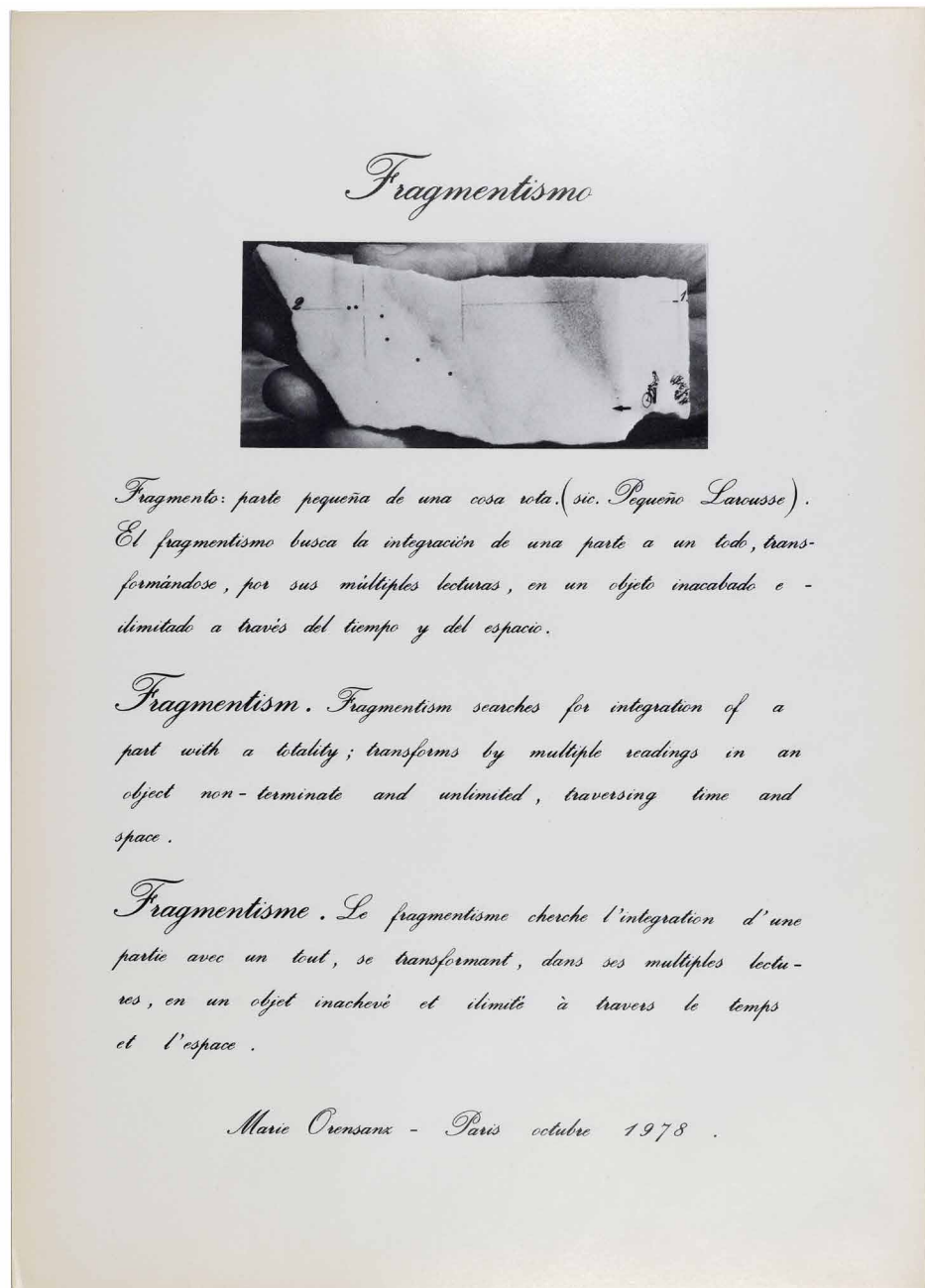
Conceptualmente, esta obra condensa ideas que están en la base de la obra de Orensanz, como la integración de las partes en un todo —un sistema—, los procesos de transformación implícitos —y necesarios— en el arte, y la multiplicidad de lecturas a las que están abiertos los objetos artísticos. Formalmente, *Fragmentismo* es similar a *Eros*: una hoja impresa por una sola cara, diseñada para ser reproducida en un número ilimitado de copias, con el texto también en letra cursiva y con la única diferencia de que, en esta ocasión, el texto aparece en español, inglés y francés, las tres lenguas en las que se desarrolla la vida cotidiana de la artista.

Además, a diferencia de *Eros*, en algunas de sus versiones el manifiesto *Fragmentismo* está ilustrado: en la parte superior del texto, una fotografía muestra un trozo de mármol blanco sostenido por los dedos de una mano, en cuya

superficie se han dibujado una serie de líneas y flechas que sugieren una especie de plano o diagrama. Poco antes de la publicación de este manifiesto, Orensanz había tenido la oportunidad de visitar las canteras de mármol de Carrara, lo que despertó su interés por los trozos de mármol desechados, que a partir de entonces se convertirían en un motivo recurrente en sus dibujos, pinturas, esculturas y publicaciones. Más tarde, la artista declararía: «Mi idea era respetar el material en su estado actual y transformarlo utilizando solo el pensamiento. No lo esculpía ni lo trabajaba, solo dibujaba y pintaba sobre aquellos fragmentos de mármol. [...] Son como páginas encontradas» (Meisel, 2022, p. 47). Los trozos de mármol que Orensanz encontró en las canteras de Carrara le ofrecían la posibilidad de poner en juego innumerables contrastes en su obra: entre la configuración formal intencionada y la imprevisibilidad de los ready-mades, entre la dureza del mármol y la suavidad del papel, entre la monumentalidad escultórica y la modestia de los residuos, entre la durabilidad de la piedra y la fragilidad efímera de las imágenes impresas en papel. Y también, por supuesto, entre la tridimensionalidad del mármol y la bidimensionalidad de los medios impresos.

Una característica notable de la obra de Orensanz es el flujo constante de ideas y motivos entre una obra y otra, un formato y otro, dando lugar a series atípicas que a menudo comparten título y génesis conceptual, pero que consisten en materializaciones muy diferentes. Las diversas versiones impresas de *Fragmentismo* lo atestiguan: la postal *Fragmentismo* (Fig. 5), publicada

Figura 4. Marie Orensanz,
manifiesto *Fragmentismo*,
1978. Cortesía de la artista.



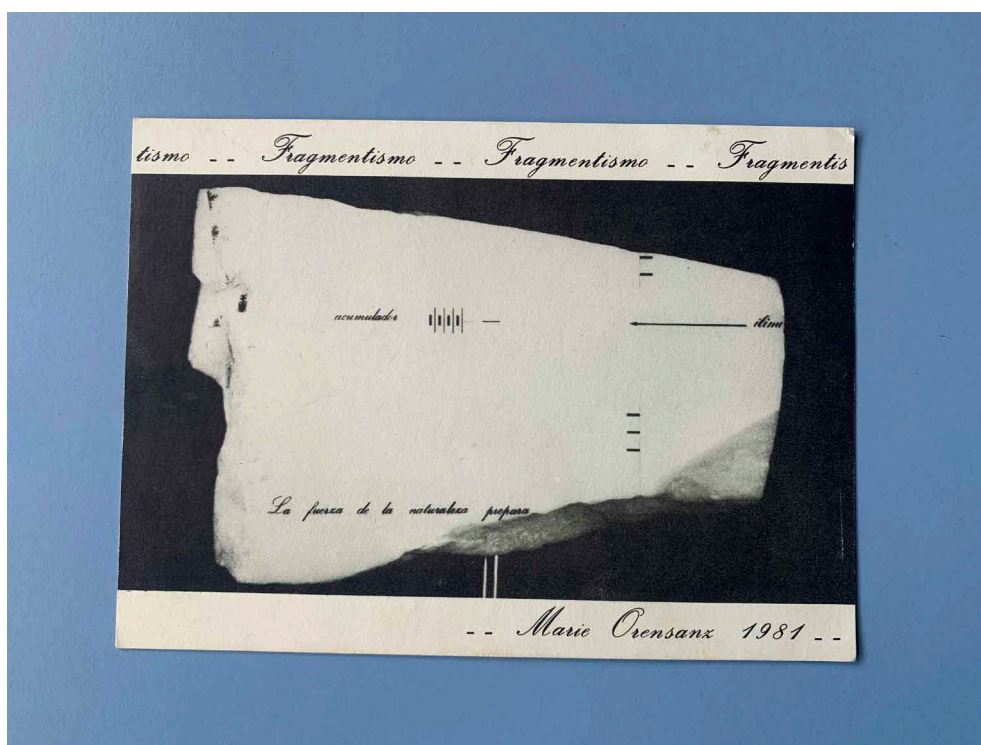


Figura 5. Marie Orensanz, *Libro de mármol*, 1981. Cortesía de la artista.

en 1981 por Orensanz, está ilustrada con una fotografía en blanco y negro de un trozo de mármol en el que la artista ha escrito algunos mensajes textuales enigmáticos —«acumulador», «la fuerza de la naturaleza prepara», etc.—, junto con una serie de líneas de diferente grosor y posición. El libro *Fragmentismo*, en cambio, aunque publicado poco después —en 1982— por la Galerie des femmes, en París, no muestra ninguna referencia al mármol: en sus páginas aparecen sobre todo combinaciones de aforismos, y mezclas de palabras y símbolos de todo tipo.

El sintagma «Fragments de pages trouvées» [«Fragmentos de páginas encontradas»] puede leerse impreso en un trozo de mármol en la inconfundible tipografía cursiva de Letraset que Orensanz ha usado tan a menudo, y también en la imagen que aparece en la portada de *Libro de mármol* (Fig. 6), que se publicó en 1981. Este libro, del que la artista hizo a mano veinte ejemplares, consta de cinco hojas de cartón negro rígido, encuadradas mediante un sencillo cordón anudado en la contraportada. Las cuatro primeras hojas llevan pegadas unas fotografías en blanco

y negro de otras tantas «hojas» hechas de fragmentos de mármol pulido por ambos lados, también unidos entre sí con un cordón. De este modo, el Libro de mármol se reproduce a sí mismo, multiplicando por veinte un libro original hecho de piedra, en cuya superficie están inscritas algunas palabras, algunas líneas y ciertos signos —unos reales, otros imaginarios— sobre cuyo significado solo cabe especular.

Refiriéndose a sus sistemas de símbolos, la artista ha declarado que «hay muchos, a veces tomados de la simbología que se usa en la Física o en las Matemáticas. Los utilizo como elementos plásticos: son representaciones gráficas del pensamiento» (Meisel, 2022, p. 50). Orensanz ha mantenido la sugerente presencia de estos alfabetos inventados, a menudo combinados con un lenguaje legible, en todos los formatos en los que ha trabajado, incluidas sus esculturas para espacios públicos⁶. En el folleto Transmitir la energía del pensamiento. Una conversación entre Lea Vergine, Marie Orensanz y Gilo Dorfles, diseñado e ilustrado por la artista, el historiador italiano Dorfles señalaba que estos signos «pueden entrar en un discurso de "eficacia polisémica". [...] Su eficacia proviene precisamente de su carga polisémica y de su ambigüedad semántica» (Orensanz, 1975, s/p). Estas enigmáticas composiciones construyen un espacio siempre abierto a la interpretación de la persona observadora, una característica que, según la perspectiva de la

artista, es parte inalienable de su obra: «No creo que el arte sea, ni deba ser, la visión de una persona, la expresión de una persona. Debería, en cambio, ofrecer puntos de referencia para que todo el mundo pueda desarrollar sus propias ideas» (Meisel, 2022, p. 68).

Una de las últimas publicaciones de Marie Orensanz aparecería en 1990, cuando el renombrado editor belga Guy Schraenen la invitó a participar en su proyecto «In Octavo»: una serie de diez publicaciones concebidas por otros tantos artistas, entre los que se encontraban Gianni Bertini, Henri Chopin, Peter Downsbrough, Jiří Kolář y Bernard Villers. Orensanz, la única mujer de la lista,⁷ aceptó la invitación y concibió un folleto titulado Communiquer... (Fig. 7) en el que, de forma provocativa, la información textual brilla por su ausencia, con la excepción del título en la portada y los datos de la edición en el interior de la contraportada. Solo las páginas derechas de este libro están ilustradas —con diferentes composiciones de líneas rectas y curvas, flechas y puntos—, pero todas las hojas presentan la misma peculiaridad: están atravesada por dos secciones horizontales, a diferentes alturas, de tal manera que los fragmentos resultantes —y las ilustraciones impresas en ellos— pueden combinarse en innumerables disposiciones que multiplican las lecturas posibles de este libro.

6. Como, por ejemplo, *Sin título*, instalada en la pared exterior de L'Archevêché en la cour Saint-Jean, Besançon, en 1990.

7. Aunque más tarde Schraenen decidió ampliar la serie más allá de los diez libros previstos inicialmente, e invitó a otra mujer artista, la alemana Nanne Meyer, a crear también uno de los libros.

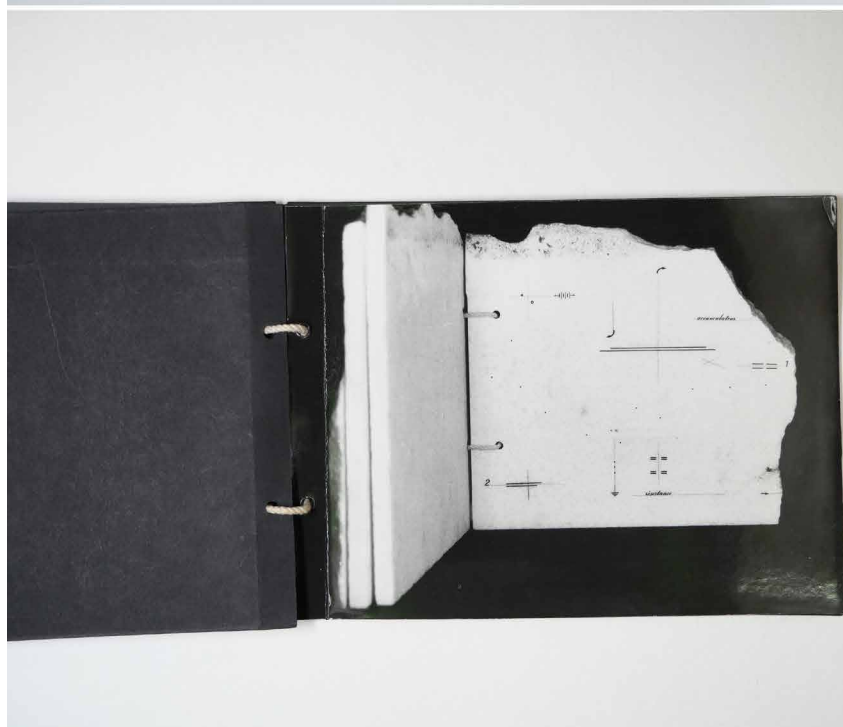
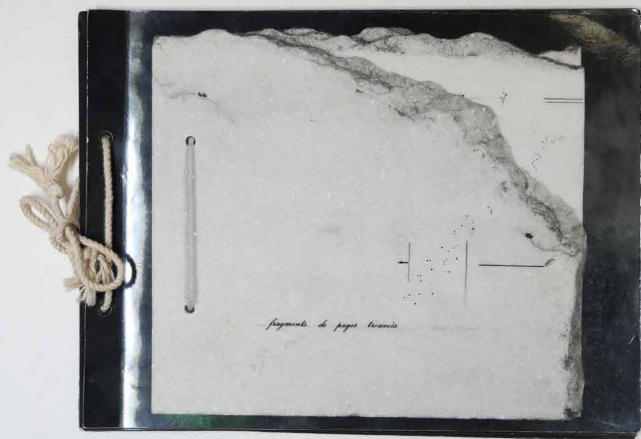
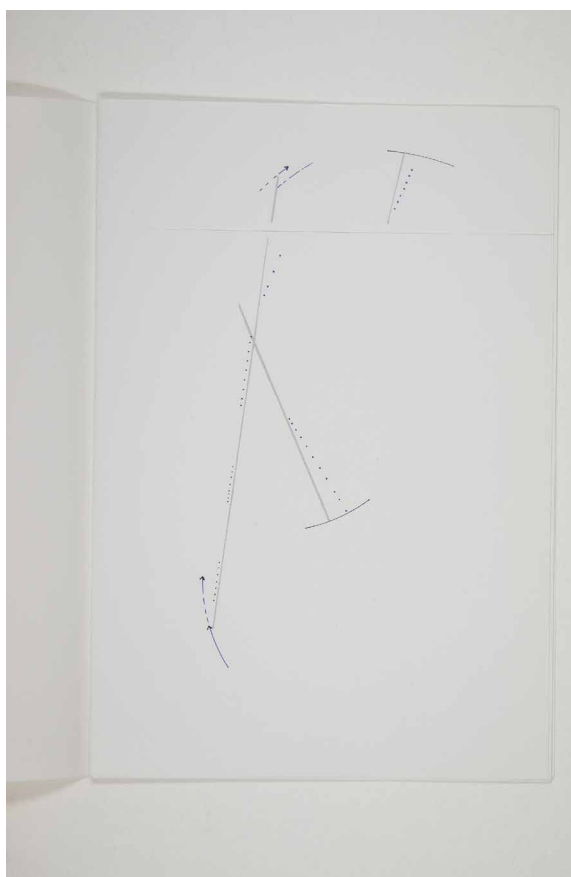
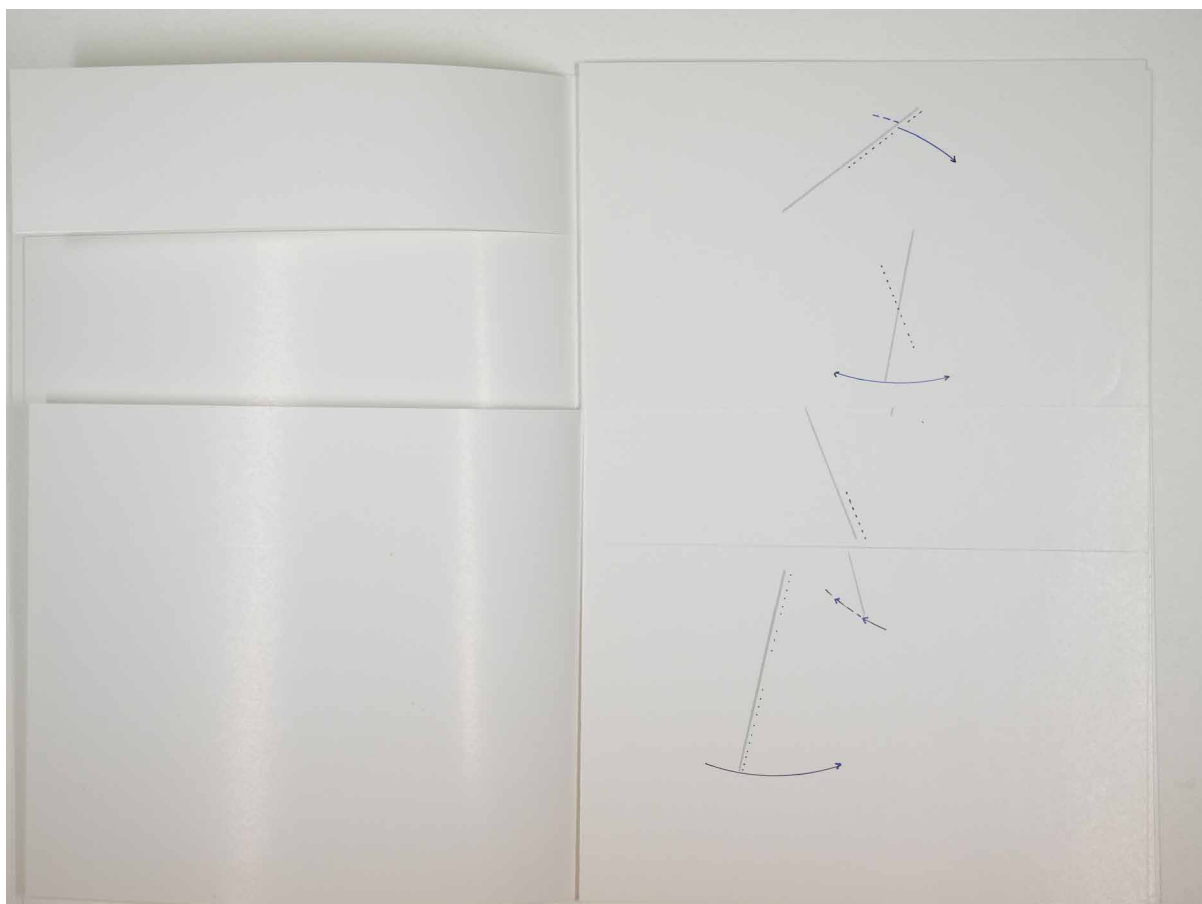


Figura 6. Marie Orensanz,
Fragmentismo, 1981.
Cortesía de la artista.

Figura 7. Marie Orensanz,
Communiquer..., 1990.
Cortesía de la artista.





Apreciar el rango de formas posibles de leer una publicación como esta, o más bien —lo que sería lo mismo— elucidar los múltiples niveles de significado que contienen las obras publicadas de Orensanz, requiere cierto esfuerzo y, al mismo tiempo, una actitud de curiosidad y apertura que no se conforme con quedarse en su —a menudo delicada— superficie estética, sino que se esfuerce por llegar un poco más allá.

Tal vez el ejemplo siguiente sirva para ilustrar lo mucho que puede llegar a desenterrar un ejercicio de interpretación que no se detenga en el aspecto superficial de los trabajos de Orensanz: algún tiempo después de la cancelación de su exposición sobre la protesta del barrio de La Gallareta, en una especie de respuesta tardía a la ofensiva excusa con la que se había justificado el cierre de la exposición en su momento, Orensanz creó una serie titulada *Poisonous Flowers* (1977), y compuesta únicamente por hermosos y delicados dibujos de flores, acompañados de sus nombres en latín, escritos con la misma tipografía cursiva que la artista ha utilizado sistemáticamente a lo largo de su carrera. La peculiaridad de aquella serie radicaba en el hecho de que todas las especies botánicas representadas en los dibujos eran venenosas, un detalle que muy pocos observadores podían apreciar, ya que no se indicaba explícitamente cuando los dibujos se mostraban.

De modo semejante, en gran parte de las publicaciones de Orensanz pueden buscarse también múltiples mensajes subyacentes, o significados intencionados y mordaces, que no siempre resultarán obvios o unívocos, ni serán siempre los mismos. Cabe pensar, sin embargo, que invariablemente están ahí, a pesar de que, a veces, no puedan apreciarse a primera vista.

Hamburgo, enero de 2025

Bibliografía

- Buccellato, L. (2007). Resistencia — transformación. En *Marie Orensanz: Obras 1963–2007*. Museo de Arte Moderno.
- Meisel, H. (2022). *Marie Orensanz – Interview with Hélène Meisel*. Manuella Éditions.
- Orensanz, M. (1975). *Transmitir la energía del pensamiento: Una conversación entre Lea Vergine, Marie Orensanz y Gilo Dorfles*. Edizioni della Galleria Vinciana.
- Orensanz, M. (2023). *El fluir del pensamiento*. EDUNTREF Centro de Arte Contemporáneo.
- Osborne, P., y Piper, A. (2024). *Philosophies of conceptual art – Peter Osborne and Adrian Piper in conversation* (p. 12). Art Resources Transfer (A.R.T.).

Migración y arte contemporáneo en tiempos turbulentos

Call for Papers [nº 9]

Editores/as:

CRISTIAN NAE

 0000-0002-3201-7152

OANA MARIA NAE

 0000-0002-5745-3452

DANIEL UNGUREANU

 0000-0002-5745-3452

George Enescu National University of Arts, Iasi, Rumania.

Fecha límite de envíos (Deadline for sending papers) 28/02/2026

Resumen

La migración se ha consolidado como un eje central del discurso teórico y curatorial del arte contemporáneo, al articular problemáticas vinculadas con la movilidad global, los legados poscoloniales y la hibridez cultural. Si bien las representaciones diaspóricas han contribuido a redefinir lo contemporáneo, el resurgimiento del nacionalismo excluyente y la retórica antimigrante demanda una relectura crítica de sus marcos históricos y visuales. El migrante emerge como un sujeto ontológicamente desarraigado y doblemente desplazado, mientras que las cartografías de la movilidad han sido insuficientemente abordadas por la historia del arte. Este número especial propone examinar, desde la geografía cultural y humana, cómo las artes visuales pueden visibilizar la exclusión y simultáneamente contrarrestar su estigmatización, explorando prácticas artísticas que descolonizan epistemologías cartográficas, cuestionan fronteras y reformulan el concepto de hogar en un contexto de crisis geopolítica global.

PALABRAS CLAVE: migración, cartografía, geografía humana, refugiados, nacionalismo, ética de la representación, Sur Global

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER

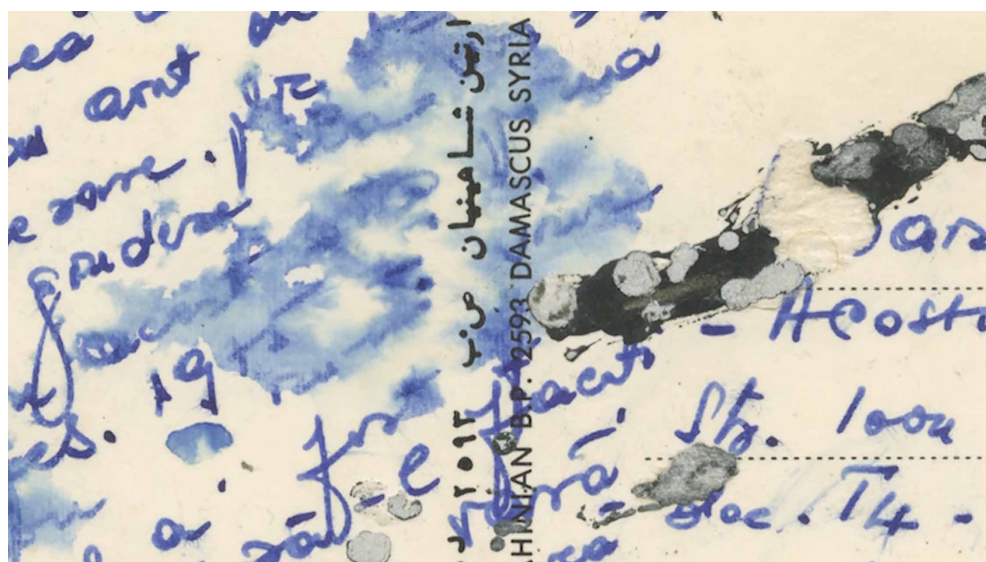
Nae, C., Nae, O. M., & Ungureanu, D. (2025). Migración y arte contemporáneo en tiempos turbulentos. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, 8.

Umática. 2025; 8. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2025.v8i8.xxxx>

Convocatoria
Call for Papers

Correspondencia/
Correspondence
emil-cristian.nae@unage.ro
maria-oana.nae@unage.ro
daniel.ungureanu@unage.ro

Dan Acostioaei,
Seas under Deserts,
2016–2017, video still
from video installation
HD, color/sound, 9'53",
©Dan Acostioaei



Abstract

Migration has become a central axis in the theoretical and curatorial discourse of contemporary art, articulating concerns related to global mobility, postcolonial legacies, and cultural hybridity. While diasporic representations have contributed to redefining the contemporary, the resurgence of exclusionary nationalism and anti-migrant rhetoric calls for a critical reassessment of historical and visual frameworks. The migrant emerges as an ontologically uprooted and doubly displaced subject, whereas cartographies of mobility remain underexamined within art history. This special issue proposes an inquiry, grounded in cultural and human geography, into how visual arts can render exclusion visible while simultaneously counteracting stigmatization. It foregrounds artistic practices that seek to decolonize cartographic epistemologies, interrogate borders, and rearticulate notions of home amid ongoing geopolitical crisis.

KEYWORDS: migration, cartography, human geography, refugees, nationalism, ethics of representation, Global South

La migración, como fenómeno social y cultural, ha adquirido una relevancia central en los discursos teóricos y curatoriales del arte contemporáneo. Este fenómeno se manifiesta como un reflejo de las condiciones globales más amplias de movilidad, legados poscoloniales e identidades culturales híbridas. A lo largo de las tres últimas décadas, la representación de las culturas diaspóricas, el cruce de fronteras, la criollización y la traducción cultural, y los imaginarios cosmopolitas han configurado los contornos mismos de lo que se entiende por contemporáneo. No obstante, el actual resurgimiento del nacionalismo excluyente, el populismo autoritario y la retórica antimigrante, especialmente en Europa y Estados Unidos, exige un renovado compromiso crítico con la manera en que se visualiza, se interpreta desde una perspectiva histórica y se teoriza sobre la migración en el ámbito artístico. El autor sitúa al inmigrante ontológicamente perdido en el mundo, estigmatizado por la no pertenencia. En consecuencia, el emigrante emerge como un sujeto doblemente desplazado, expulsado «tanto temporal como espacialmente» (Ranjit Guha). A pesar de que las cartografías de la migración, que documentan la movilidad y la precaria condición social de los migrantes, incluida la condenación y zombificación de la imagen del migrante, también han estado presentes en los principales discursos curatoriales a lo largo de los años, han sido ciertamente menos exploradas en los estudios de historia del arte. El presente número tiene como objetivo explorar la representación y el análisis crítico de la

migración en el arte contemporáneo en el contexto de las condiciones cambiantes de la agitación política mundial actual, caracterizada por el enfrentamiento de ideologías en los medios de comunicación populares y conflictos violentos que han estallado en diversas regiones del mundo. ¿Cómo pueden contribuir las artes visuales a la visualización de la exclusión y, al mismo tiempo, cómo pueden contrarrestar los efectos estigmatizadores de tales prácticas de representación? ¿Qué formas y técnicas de producción artística son más adecuadas para comprometerse políticamente con estos temas? ¿Qué papel puede desempeñar el arte contemporáneo en nuestra turbulenta y cada vez más violenta vida cultural y social?

Este número especial invita a académicos, artistas y comisarios a examinar la evolución de las intersecciones entre migración, arte contemporáneo y crisis global desde la perspectiva de la geografía cultural y humana. Buscamos contribuciones que cuestionen cómo las artes visuales pueden contribuir a la descolonización de las epistemologías cartográficas y las formas de representación que excluyen a Europa del Este y el Sur Global, cómo negocian y traducen el régimen afectivo de sentirse en casa en el mundo, y cómo las representaciones artísticas contemporáneas responden y resisten a la estigmatización de los migrantes, el afianzamiento violento de las fronteras y la redefinición nacionalista del «hogar» en medio del conflicto geopolítico y la fragmentación sociocultural.

Los temas de interés pueden ser, entre otros:

- Narrativas visuales del desplazamiento, el exilio y la experiencia del refugiado.
- Estrategias artísticas de resistencia a la xenofobia y la propaganda nacionalista.
- La estética de la precariedad: los inmigrantes como figuras espectrales o «zombificadas» en el arte contemporáneo.
- Prácticas curatoriales relacionadas con la migración, la apatridia y los imaginarios fronterizos.
- El arte y las políticas de pertenencia, ciudadanía e identidad.
- Reflexiones críticas sobre la ética de la representación del otro inmigrante
- Intersecciones de la migración con la raza, el género y la clase social en las prácticas visuales contemporáneas.
- El papel de las artes visuales para hacer visibles las prácticas excluyentes y contrarrestar sus efectos.
- La intersección de los estudios sobre migración, las prácticas curatoriales y las metodologías de la historia del arte.

Si tiene alguna pregunta, póngase en contacto con el equipo editorial de la revista Umática en alo@uma.es.

Bibliografía

- Bal, M., & Hernández-Navarro, M. A. (Eds.). (2007). *2 move: Double movement, migratory aesthetics*. Bancaja & Zuiderzeemuseum.
- Cwerner, S. B. (2001). The times of migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 27(1), 7–36. <https://doi.org/10.1080/13691830125283>
- Demos, T. J. (2013). *The migrant image: The art and politics of documentary during global crisis*. Duke University Press.
- Hernández Navarro, M. A. (2010). Desynchronized: Migratory times and images of displacement. *Art and Identity Policies*, 2, 9–24.
- Kemp-Welch, K. (2020). "The Romanians are coming!": Labour migration and the politics of the observational documentary. *Third Text*, 34(2), 255–270. <https://doi.org/10.1080/09528822.2020.1767285>
- Khalifa, A. A., & Nour, Z. (2023). Contemporary visual arts dealing with the phenomenon of migration and their role in raising up refugees' issues. *Journal of Art, Design and Music*, 2(2).
- Mathur, S. (Ed.). (2011). *The migrant's time: Rethinking art history and diaspora*. Clark Art Institute.
- Papastergiadis, N. (2005). Hybridity and ambivalence: Places and flows in contemporary art and culture. *Theory, Culture & Society*, 22(4), 39–64. <https://doi.org/10.1177/0263276405054995>
- Papastergiadis, N. (2009). Wog zombie: The de- and re-humanisation of migrants, from mad dogs to cyborgs. *Critical Indigenous Theory*, 15(2).

Migration and Contemporary Art in Turbulent Times

Editors:

Cristian Nae, Oana Maria Nae & Daniel Ungureanu

(George Enescu National University of Arts, Iasi, Rumania)

Deadline for sending papers 28/02/2026

Migration has long been central to contemporary art's theoretical and curatorial discourses, reflecting broader global conditions of mobility, post-colonial legacies, and hybrid cultural identities. Over the past three decades, the representation of diasporic cultures, border crossings, creolization and cultural translation, and cosmopolitan imaginaries has shaped the very contours of what we understand as the contemporary. Yet, the current resurgence of exclusionary nationalism, authoritarian populism, and anti-migrant rhetoric—particularly in Europe and the United States—demands a renewed critical engagement with how migration is visualized, historicized, and theorized in art. It situates the migrant ontologically at a loss in the world, stigmatized by non-belonging. Therefore, the migrant appears as a double displaced being, ousted "temporally no less

than spatially" (Ranajit Guha). While cartographies of migration documenting the mobility and the precarious social condition of migrants, including the damnation and zombification of the image of the migrant, have also been present in mainstream curatorial discourses over the years, they have been certainly less explored in art historical scholarship. The present issue intends to explore the representation and critical analysis of migration in contemporary art in the changing conditions of the present day global political turmoil, with competing ideologies clashing in popular media and violent conflicts erupting in many parts of the world. How can visual arts contribute to the visualization of exclusion and at the same time how can they counter the stigmatizing effects of such representational practices? What forms and techniques of artistic production

are more suitable for engaging politically with such topics? What role can contemporary art play in our turbulent and increasingly violent cultural and social lives?

This special issue invites scholars, artists, and curators to examine the evolving intersections of migration, contemporary art, and global crisis from the perspective of cultural and human geography. We seek contributions that interrogate how visual arts can contribute to the decolonization of cartographic epistemologies and forms of representation that exclude Eastern Europe and the Global South, how they negotiate and translate the affective regime of being at home in the world, and how contemporary artistic representations respond to and resist the stigmatization of migrants, the violent entrenchment of borders, and the nationalist redefinition of "home" amidst geopolitical conflict and socio-cultural fragmentation.

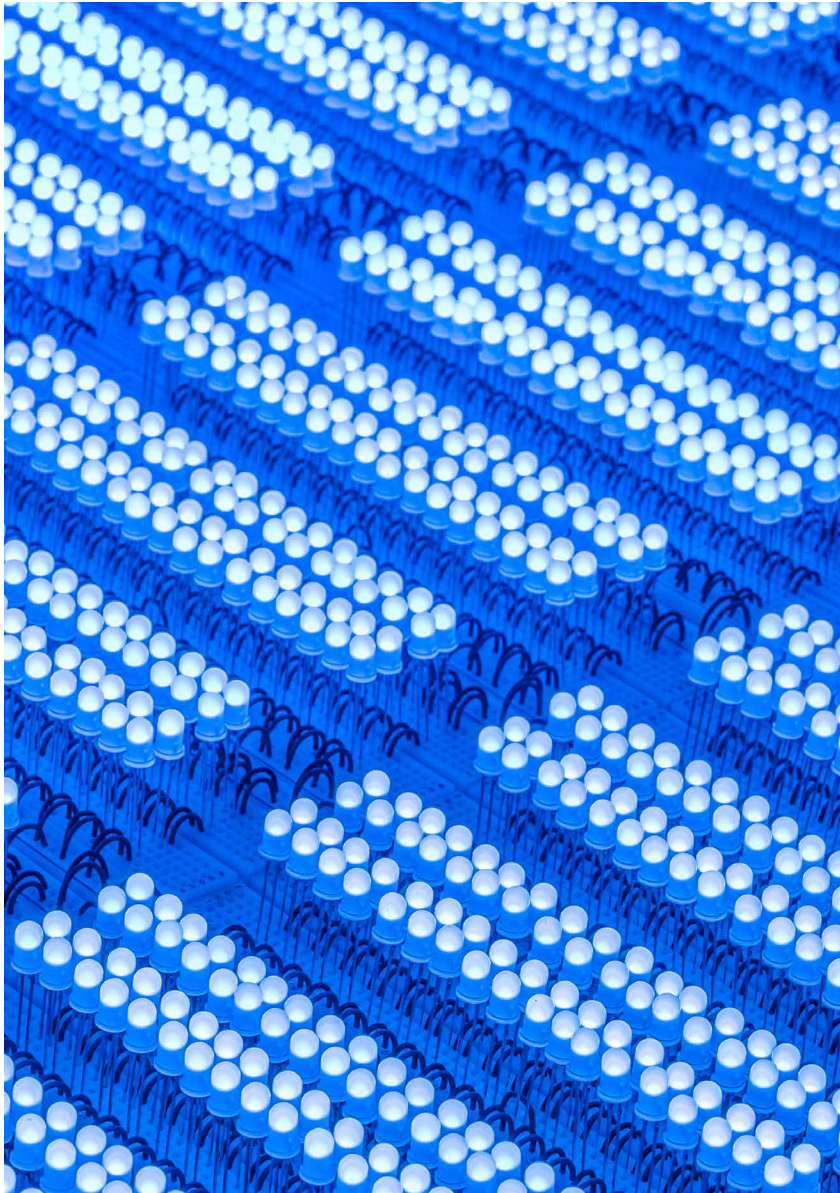
Topics of interest may include, but are not limited to:

- Visual narratives of displacement, exile, and refugee experience.
- Artistic strategies of resistance to xenophobia and nationalist propaganda.
- The aesthetics of precarity: migrants as spectral or 'zombified' figures in contemporary art.
- Curatorial practices engaging migration, statelessness, and border imaginaries.
- Art and the politics of belonging, citizenship, and identity.
- Critical reflections on the ethics of representing the migrant other/Intersections of migration with race, gender, and class in contemporary visual practices.
- The role of visual arts in making visible exclusionary practices and in countering their effects.
- The intersection of migration studies, curatorial practices, and art historical methodologies.

If you have any questions, please contact the Umática editorial team at alo@uma.es.

Bibliography

- Bal, M., & Hernández-Navarro, M. A. (Eds.). (2007). *2 move: Double movement, migratory aesthetics*. Bancaja & Zuiderzeemuseum.
- Cwerner, S. B. (2001). The times of migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 27(1), 7–36. <https://doi.org/10.1080/13691830125283>
- Demos, T. J. (2013). *The migrant image: The art and politics of documentary during global crisis*. Duke University Press.
- Hernández Navarro, M. A. (2010). Desynchronized: Migratory times and images of displacement. *Art and Identity Policies*, 2, 9–24.
- Kemp-Welch, K. (2020). "The Romanians are coming!": Labour migration and the politics of the observational documentary. *Third Text*, 34(2), 255–270. <https://doi.org/10.1080/09528822.2020.1767285>
- Khalifa, A. A., & Nour, Z. (2023). Contemporary visual arts dealing with the phenomenon of migration and their role in raising up refugees' issues. *Journal of Art, Design and Music*, 2(2).
- Mathur, S. (Ed.). (2011). *The migrant's time: Rethinking art history and diaspora*. Clark Art Institute.
- Papastergiadis, N. (2005). Hybridity and ambivalence: Places and flows in contemporary art and culture. *Theory, Culture & Society*, 22(4), 39–64. <https://doi.org/10.1177/0263276405054995>
- Papastergiadis, N. (2009). Wog zombie: The de- and re-humanisation of migrants, from mad dogs to cyborgs. *Critical Indigenous Theory*, 15(2).



Amanita digital, (2025). Instalación lumínica con 4.000 LEDs de color azul, 54 proto-boards y 6 fuentes de alimentación.
Autor: Marc Anglés

REVISORAS/ES #8

Miram Albusac Jorge
Pedro Alcalde
María Bastianes
Rufino Belmonte
Laura Benítez Valero
José Gaspar Birlanga
Trigueros
Domingo Campillo García
Raquel Cascales
Tania Castellano
San Jacinto
Jose Manuel Chico López
Antonio Collados Alcaide
Felipe Cussen
Juan Evaristo Valls
Erea Fernández Folgueiros
Ana María Fernández
García
Virgina Fusco
José Gaspar Birlanga
Trigueros
Fernando Infante del Rosal
Rubén López Cano
Pablo López Carballo
Mariana Martínez Bonilla
Andrea Navacerrada

Pedro Ordóñez
Eslava Jose Luis Panea
Marco Parmeggiani Rueda
Milagros Pellicer
Belén Pérez Castillo
Julio Pérez Manzanares
Ruth Piquer Sanclemente
Ana Pol Colmenares
Felipe Popoca Soto
Zinnia Quiñones
Urióstegui
Mariana Raya Pozos
Sergio Rodríguez Blanco
Carmen Rodríguez Martín
Aranzazu Romero
González
Henar Rivière
Alberto Santamaría
Silvia Susana
Segarra Lagunes
Andrea Soto Calderón
Carlos Trigueros Mori
J.A. Vertedor-Romero
Diego Zorita

AGRADECIMIENTOS

El equipo editor de *Umática* quisiera mostrar un especial agradecimiento a las autoras y autores por su participación en este tercer número. Al Consejo de Redacción y al Comité Científico sus recomendaciones y consejos.

Un reconocimiento especial a todas aquellas entidades que han realizado las aportaciones económicas necesarias para impulsar este proyecto:

- Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga, y a su director Ciro de la Torre Fragoso.
- UMA Editorial. Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la Universidad de Málaga, y a su jefa de sección Eva Alarcón Fanjul.

De igual forma queremos expresar nuestro agradecimiento a:

Francisco Vega Álvarez (MOTU)
por su apoyo y asesoramiento

Sara Blancas Álvarez,
Directora del Departamento de Dibujo
de la Universidad de Granada

Paco Baena, Director del Centro
José Guerrero (Granada)

Fernando Infante del Rosal (USE, España)

Inmaculada López Vilchez (UGR- España)

Alberto López Cuenca (BUAP- Mexico)

Olga Fernández López (UAM-España)

Y a todos aquellos que dan difusión a este proyecto editorial de investigación.



FECYT/751/2025
Fecha de certificación: 19 de diciembre de 2025 (1ª edición)
Válida hasta: 19 de diciembre de 2027



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

El sexto número de *UMÁTICA: Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen* se ha realizado gracias al apoyo financiero del Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga.

UMÁTICA

Revista sobre creación y análisis de la imagen

ISSN: 2659-5354

E-ISSN: 2659-8574

Dep. Legal: MA- 1628-2018

<http://www.revistas.uma.es/index.php/umatica>



accumulateur



résistance



la flauta bajada. **♩ = 66 (libre)**
 Fl. de espaldas, e inicialmente con
 el instrumento, pero con
 la cabeza recostada en el instrumento
 acompañado de flauta
 acompañada.

percusión, producido
resacañando el "mecanismo"
del instrumento; la
el sonido, es la
marimba.

[illegible]