

AIE

Arte | Investigación
& Educación

2° CONGRESO
INTERNACIONAL EN ARTE,
INVESTIGACIÓN & EDUCACIÓN.
→ *AIE 2023*

Escuela TAI



16 & 17 DE NOVIEMBRE * 2023

TAI

ESCUELA UNIVERSITARIA
DE ARTES ® desde 1973
RECOLETOS-22 MADRID

GIAT
GRUPO DE INVESTIGACIÓN
ARTÍSTICA TAI

Índice de contenidos

<i>Prólogo</i>	3
<i>Reflexiones en torno a la menstruación como proceso creativo</i>	
Almendra Sheira Castillo Valderrama	4
<i>Imágenes para combatir el asco hacia la sangre menstrual</i>	
Constanza Rutherford Pezoa	9
<i>Re-acción Duracional, Entorno Posdigital: Deceleración y defamiliarización como herramientas artísticas en la era de los algoritmos</i>	
Jose Carlos Rivera	15
<i>Máquinas que “aprenden”, co-creación entre humanos y no humanos</i>	
Juliana Marín y Jorge Ocampo	20
<i>Problemáticas de la investigación y la producción artística. Modos de hacer, confluencias y disidencias</i>	
María García	26
<i>I Modé Meté Modé: investigación artística en torno a la manifestación de la glosolalia</i>	
Miguel Ángel Rego Robles	31
<i>Diseño Escenográfico Sostenible: Impulsando la creatividad y apoyando la transición hacia formas de creación ambientalmente responsables</i>	
María S. Temporin	38

Prólogo

El presente volumen recoge las actas del II Congreso Internacional AIE (Arte, investigación y educación), el cual sucedió durante los días 16 y 17 de noviembre de 2023, en la Escuela Universitaria de Artes TAI. Esta es una conferencia anual que tiene por objeto la discusión en torno a la investigación basada en la práctica artística, también conocida como *Arts-Based Research*. Así es que, artistas e investigadores se dieron cita en la segunda edición de este foro para exponer sus trabajos, ya fuese en forma de comunicación académica, taller o directamente exhibiendo su obra. Las aportaciones aquí recogidas son una muestra de la vocación interdisciplinar del encuentro, así como de su compromiso con la práctica artística, aspectos que se mantienen respecto de la primera edición, celebrada en 2022. Con ello, se demuestra la persistencia de TAI por significar la creación como método de investigación.

Reflexiones en torno a la menstruación como proceso creativo.

Un breve acercamiento desde el imaginario mitológico en la cultura nahua precolonial.

Almendra Sheira Castillo Valderrama (Rurru Mipanochia)

Universidad Politécnica de Valencia

Abstract

La menstruación ha tenido diversas lecturas en el tiempo, dependiendo su contexto, y es justo en la presente investigación, que forma parte de un compendio de textos mucho más extensos, que me enfocaré en recuperar, reivindicar, transformar, re-transformar y representar, algunas de ellas.

Este texto pretende acercar brevemente a quien lo lea hacia algunas de las formas en que se ha reivindicado y repensado la sangre menstrual. En un tiempo donde la menstruación es aún considerada como algo abyecto, como un tabú que nos enseñan a ocultar y silenciar, es necesario que *les productores creatives* inclinemos la balanza hacia el otro lado y reivindicemos el valor de una de las cosas que nos definen como cuerpos menstruantes y como sapiens: la conciencia de tener la llave de la sangre. Abordar el tema de la menstruación como proceso y material creativo, como herramienta de trabajo, de producción, de crítica, reivindicando el imaginario mitológico en las diversas culturas que tienen la clave que emerge desde el inconsciente personal y colectivo.

Palabras clave: sangre menstrual, feminismos, activismos, disidencias, queer, cuir, cuerpos disidentes, mitología, Mesoamérica, cultura nahua.

I.

Este texto, forma parte de una investigación más amplia, que consta de un trabajo teórico- práctico y que surge como una inquietud en torno al proceso creativo que implica la menstruación como tema de investigación, como material creativo y como parte de la creación artística. Empleo el método científico en tanto que consulto materiales bibliográficos y visuales, físicos como digitales, haciendo un análisis comparativo entre las fuentes de información consultadas. Realizo además un análisis plástico-visual de obras específicas. Los datos recolectados son recogidos en *excel* y en carpetas asociadas a un disco duro. Además, elaboro un amplio registro fotográfico y de dibujo del proceso creativo. Que posteriormente es organizado y subido a una *website* creada específicamente para el proyecto: www.kaynicte.com.

Así mismo, esta es una investigación que se complementa con la práctica artística, ambas ligadas a la autoetnografía, combinando, por un lado, mis experiencias vivenciales y mi propia experiencia del menstruar y, por otro lado, elaborando un análisis mucho más amplio, el cual se va tejiendo desde diferentes contextos y pensamientos alrededor de la menstruación. De esta forma, me sitúo desde el yo que se entrelaza con una serie de narrativas externas al yo que también pretenden reivindicar y transformar una amplia diversidad de conocimientos, algunos ancestrales, que se han gestado, continúan nutriendo y creciendo fuera y dentro del espacio académico, para así (re) insertarlos en la actualidad desde un amplio y variado tejido socio-cultural.

Con esta investigación pretendo crear y analizar reflexivamente algunas obras que utilizan la menstruación como material y proceso creativo, pues el arte puede ser una herramienta poderosa para crear espacios de resistencia hacia el tabú que se continúa perpetuando en la actualidad sobre la menstruación. Parte de esta reflexión, se complementa con un cuidadoso uso del lenguaje, por lo que a lo largo del estudio hablaré sobre cuerpos menstruantes, lejos de abordar a la sangre menstrual como una simple celebración de la llamada “feminidad”, pues concuerdo con la investigadora inglesa no-binaria Bee Hughes (2020), en que se debe tener cuidado y hay que ser conscientes de que abordar desde el arte a la sangre menstrual como una celebración de la feminidad, puede perpetuar ideas esencialistas en torno al género, en lugar de trabajar contra ideas y lenguajes estigmatizantes y excluyentes. Ya que si bien, ni todas las mujeres biológicas menstrúan; existen mujeres transgénero que tampoco menstrúan, hombres transgénero que si menstrúan y personas no-binarias que menstrúan o no menstrúan. *Les últimas* quienes muchas veces experimentan dificultades físicas y/o psicológicas relacionadas con la menstruación, que de alguna forma refuerza los roles de género binario tradicionales.

II.

Son varias las artistas que han reflexionado y que emplean el arte como una herramienta para confrontar y subvertir el estigma en torno a este fluido; aquí sólo hablaré de algunas de ellas. En *Menstruation Bathroom* (1972), la artista estadounidense Judy Chicago, visibiliza este fluido mediante una instalación de un baño limpio y estéril repleto de toallas menstruales pintadas de rojo y tampones usados con gotas de sangre. En *Red flag* (1971), con una pieza de su registro fotolitográfico, Chicago muestra un tampón siendo extraído de una vagina en close up.

La obra titulada, *Señal de Sangre. Huellas del Cuerpo* (1982), de la artista cubana Ana Mendieta, que inspirada por la religión afro-cubana; la santería, usa una mezcla de sangre animal y pintura al temple para crear huellas con sus manos sobre un papel blanco. Repitiendo el gesto ritualístico en silencio a lo largo de la performance. Parece representar la figura de un útero haciendo alusión a la menstruación.

En la performance de la artista costarricense Priscilla Monge, titulado *Un día en la Ciudad* (1998), se le observa transitando la vía pública, mientras utiliza un pantalón de toallas menstruales hecho por ella misma, el cual se encuentra manchado de sangre.

La obra fotográfica titulada, *Isilumo Siyaluma* (2006) de la artista africana no-binaria Zanele Muholi, es una obra que se centra en el maltrato físico, sexual y espiritual que se ejerce hacia las mujeres lesbianas negras africanas en el sur de África. En cada fotografía representa un cuerpo menstruante, sobreviviente de una violación sexual o violencia misógina.

En el trabajo fotográfico de la artista estadounidense y su pareja Jen y Rob Lewis, titulado *Beauty in Blood* (2015), vemos como este fluido es empleado como materia prima para la creación de imágenes diversas en el momento en que la sangre es desechada en un escusado limpio y mezclada con agua del mismo.

III.

A lo largo de la historia la sangre ha despertado interés dentro de distintas culturas y, además, se le ha adjudicado una variedad de interpretaciones, que van desde relacionarla con la violencia, ser símbolo de pasión; sexualidad, estar vinculada con la vida, muerte, el caos, etc...

Para las y los antiguos pobladores de Mesoamérica¹ la sangre encerraba el misterio de la existencia, vinculada con la vida y la muerte. El corazón, la sangre de las y los inmolados era ofrenda, alimento a sus deidades; mediante este alimento, se creía conseguían mantener inalterable el equilibrio cósmico.

El *tacamictiliztli* o “muerte ritual de un ser humano”, era el rito cúspide en cualquier ceremonia importante. Lo esencial era liberar la energía necesaria para conservar la armonía del cosmos. Dicha *tona* o energía, estaba contenida en el *eztli* o sangre, sin embargo no toda era considerada *chalchíhuatl* o líquido precioso, la sangre proveniente de la menstruación y del parto, probablemente estaba relacionada con la energía fría² y se asociaba con la luna y la fertilidad (Orduña y Barrera, 1999, p.643).

¹Región cultural del continente americano que comprendió la mitad meridional de México, Guatemala, El Salvador, Belice, Honduras, occidente de Nicaragua y Costa Rica. Se caracterizó por compartir entre sí elementos culturales, artísticos, religiosos, económicos y sociales. El término fue acuñado por primera vez por el antropólogo y filósofo alemán Paul Kirchhoff.

²En mesoamericanas, la energía “femenina” se relacionaba con el inframundo, que era frío y con la luna...Este sistema taxonómico popular frío-caliente clasificaba absolutamente todo. Karina García, Heike Vibrans y Luis Vargas (2022), piensan que esta clasificación es a su vez categorías intrínsecas o metafóricas que pueden tener relación o no con la temperatura física. Además, esta clasificación tiene y tenía gran importancia en la medicina tradicional y la alimentación. La sangre menstrual también se consideraba energía “caliente”, pues para el pensamiento popular, la sangre infunde vitalidad y energía a todo el cuerpo por lo que su pérdida, en cualquier forma, provoca el debilitamiento del cuerpo, en este caso, el período menstrual representaría un gasto de energía o pérdida de calor y, bajo esta lógica, es de esperarse que se conciba como un estado “frío”. Foster inicialmente mencionó que durante la menstruación el “calor” corporal aumentaba por arriba de lo normal, pero en un trabajo posterior relató lo contrario, o sea, que durante esta etapa el cuerpo menstruante experimenta un “enfriamiento” debido a la pérdida de sangre. Es posible que este disentimiento radique en el enfoque de la clasificación. Desde un punto de vista general, los cuerpos menstruantes estarían sometidos a una pérdida de “calor” volviéndose “fríos”, mientras que, la zona del vientre estaría “caliente” ya que, como observó Lorente Fernández, la propiedad “caliente” se vincula con la acumulación específica de sangre en alguna parte del cuerpo”.

Sin embargo, no todas las ceremonias terminaban con la muerte ritual del ser humano, ya que existían una diversidad de sacrificios, autosacrificios, donde la finalidad era obtener este líquido preciado, con el propósito de comunicarse con las deidades/energías, purificarse y poder conectar con el mundo de lo sagrado. Martha Iliá Nájera (2014), encuentra que para la concepción de los pueblos mesoamericanos, la sangre poseía una sustancia vital capaz de crear y que además trascendía la distinción entre lo femenino y lo masculino, pues esta se encuentra en todos los cuerpos.

El concepto de dualidad se encontraba implícito fuertemente en todo el pensamiento y concepción mesoamericana. La cual se abordaba también desde el plano mitológico, ya que todas las energías/deidades tenían su contraparte femenina/masculina, las cuales se complementaban sin considerarse una como superior a la otra. De acuerdo a la Doctora Sylvia Marcos(2008), existen tres líneas principales en la concepción de lo que entendemos por género en Mesoamérica, estas son: existe una dualidad, es decir que, existe una fusión de lo que se entiende como femenino y lo masculino en un único principio, además de cumplir un doble papel como agresores y benefactores; es un equilibrio fluido, es decir que es complementaria y dinámica, existe una alternancia de cualidades distintas, no estática y se encuentra en constante movimiento y cambio; y el cuerpo no se separa de lo energético, o sea que existe un intercambio permanente continuo entre el adentro y el afuera.

Este concepto, se encontraba también implícito en el pensamiento respecto a la menstruación. La Doctora en antropología Miriam López Hernández (2017), dice que los cuerpos menstruantes, en la cultura nahua, se creía eran portadores de fuerzas asociadas a la muerte y a la vida. A la muerte por que es ausencia de feto, a la vida por que se vincula con la vegetación y la procreación. El concepto de dualidad, no se concibe como solo positivo o negativo, es un concepto mucho más complejo que se entiende como complementariedad. Para el pensamiento nahua además, los cuerpos con vagina, se concebían en constante cambio.

Algunos personajes precoloniales relacionados con la menstruación se observan en diversas fuentes primarias. En el códice o *amoxtli* llamado *Magliabecchiano*, por ejemplo, se encuentra plasmado un mito que narra el origen de las flores y la menstruación a partir de la mordida del murciélago en la vulva de *Xochiquetzal*, energía/deidad de las flores, el arte y el placer sexual; así mismo, como parte de la tradición oral de *les* nahuas contemporáneos conocemos a las *Tlahuelpuchis*, figura numinosa que obtenía sus poderes en su primera menstruación.

Mi intención, es trabajar en torno a estos personajes, re actualizando y reinsertando en la contemporaneidad el amplio bagaje simbólico que les rodea mediante la video instalación y el dibujo, creando así mismo, una crítica actual hacia el uso de la sangre menstrual como parte de la investigación artística. Esta es una investigación que se encuentra aún en proceso, por lo que este texto funcionaría como una breve introducción del trabajo en su totalidad.

Bibliografía

Díaz, S. (1990). *Xochiquetzal*. Estudio de Mitología Náhuatl. Universidad Nacional Autónoma de México.

Marcos, S. (2008). *Religión y Género*. Editorial Trotta.

Nájera, M. (1987). *El Don de la Sangre en el Equilibrio Cósmico*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Tesis

Huhges, B. (2020). *Performing Periods: Challenging Menstrual Normativity through Art Practice*. [Degree of Doctor of Philosophy]. Liverpool John Moores University.

Artículos

García, K. y Vibrans H. (2022). "Frío" y "Caliente" en México: categorías, dominios y distribución de un sistema de clasificación popular mesoamericano. In Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas. Vol. 29. No.84.

Guerrero, E. y Barrera F. (1999). *El corazón y la Sangre en la Cosmovisión Mexica*. Historia y Filosofía de la Medicina. Gaceta Médica. Volumen 135. No. 6.

López, M. (2017). *La vida sexual de los nahuas prehispánicos*. Secretaría de Cultura/ Gobierno del Estado de México (Biblioteca de los Pueblos Indígenas).

-----*La alteridad del cuerpo femenino en estado de menstruación, embarazo, parto y puerperio entre los nahuas antiguos y contemporáneos* (2017). In Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas. Vol. 24. No.70.

Imágenes para combatir el asco hacia la sangre menstrual

Constanza Rutherford Pezoa

Resumen

Este trabajo se posiciona tanto en contra de la percepción negativa, como la carga simbólica y patriarcal proyectada sobre el ciclo menstrual, repasando sus diferentes definiciones, analizando los estigmas relacionados y el origen del asco hacia la sangre menstrual, desde una postura feminista y decolonial. Se siguió una metodología autoetnográfica, recolectando datos por medio de un foto-diario y la toma de notas de campo durante los días de sangrado. Se desarrolla así un paralelismo entre el ciclo menstrual y el ciclo de revelado fotográfico, interviniendo fotografías durante el proceso químico con sangre menstrual. Se genera una serie fotográfica, la cual visibiliza las posibilidades de la sangre menstrual como material para la creación artística.

Introducción

El ciclo menstrual está compuesto por cuatro fases; folicular, ovulatoria, lútea y menstrual. Durante esta última, las paredes que recubren el útero se desprenden, dando paso al sangrado. Se controla a partir de un complejo sistema de hormonas, producidas por los ovarios, generando cambios en diferentes órganos, sobre todo en el útero (Kumar, et al., 2021). Es por esto que los desequilibrios hormonales pueden causar períodos irregulares, dolor menstrual, cambios de humor, acné y otros problemas de salud.

Antiguamente se usaban trapos para evitar manchar la ropa, pero generaciones previas omitían este tema ya que la menstruación era digna de vergüenza. A pesar de que cada persona vive su menstruación de forma diferente, afloran denominadores comunes como comentarios ofensivos, relacionar cambios de humor o el enfado a esos días, banalizar el dolor ajeno, o proyectar asco hacia este proceso natural.

En consecuencia, la menstruación se sigue relacionando con lo secreto y lo oculto. En este contexto, este proyecto cuestiona esa actitud negativa hacia la menstruación y la carga simbólica que conlleva, usándola como material de creación. Gracias a los productos alternativos de gestión menstrual -en la que el tacto con la sangre no supone un problema- es posible recolectar la materia con la que se intervienen directamente las fotografías, estableciendo así un paralelismo entre el ciclo menstrual y el ciclo de revelado, exponiendo su textura, fluidez y propiedades, sacándola del secreto para hacerla visible.

Discurso, estigmas y estereotipos

La menstruación ha sido asociada con significados y creencias tanto positivas como negativas. Beauvoir (2017) analiza la opresión de las mujeres, y cómo los estereotipos de género y los roles asignados culturalmente imponen una carga simbólica sobre ellas. “De la pubertad a la menopausia, es la sede de una historia que se desarrolla en ella y que no la implica personalmente. Los anglosajones llaman a la menstruación the curse, «la maldición»” (p. 65). Esta carga simbólica, transmitida a través de tradiciones y construcciones sociales, puede variar según el contexto cultural y personal.

El enfoque androcéntrico da por resultado una sociedad donde no existe el espacio para menstruar. De esta forma, la percepción de la menstruación como algo desagradable se podría ubicar en el terreno de lo abyecto (Kristeva, 1989), entendido como una sensación de repulsión y rechazo; algo que al ser incómodo y perturbador se ubica en los límites o márgenes de la sociedad.

Blázquez & Bolaños (2017) evidencian que “la vergüenza muestra que la menstruación sigue siendo un tabú, y no es entendida como un proceso fisiológico propio del cuerpo de las mujeres sino como algo sucio y desagradable que debe ser escondido” (p.262). Este fenómeno se evidencia en los discursos higienistas de la publicidad de productos de higiene menstrual (Bobel, 2010), enfatizando la capacidad de neutralizar olores y la apertura silenciosa, promoviendo la discreción y reforzando la presión social de ocultar la menstruación.

En este sentido, como plantean Gómez & Marco (2020), el hecho de que las mujeres detestan más menstruar que otros procesos fisiológicos de su cuerpo, refleja “cómo la cultura, el género y el consumo configuran ciertas narrativas sobre la menstruación y los cuerpos que menstrúan” (p. 156). Esta reflexión demuestra que la repulsión hacia la menstruación tiene más que ver con ideas impuestas, que con la percepción propia.

El asco a la menstruación podría definirse como un artefacto ideológico que busca generar una exclusión simbólica hacia las personas que menstrúan. Un artefacto que hoy se vive con más fuerza en oriente, donde se le prohíbe a las mujeres y niñas entrar a algunos templos -o sus propias casas-, rezar, cocinar o compartir habitación con hombres durante los días de sangrado, porque se cree que es un estado de impureza (UNFPA, 2022). Esta basurización hacia la menstruación define y delimita un sujeto colectivo que menstrua cada mes.

Un hecho que demuestra esta exclusión simbólica es el sesgo en los estudios científicos, ya que se centran en patologías de la menstruación (ovarios poliquísticos, dismenorrea, síndrome premenstrual), obviando lo cotidiano. O bien, se despoja de sus características propias, resaltando únicamente su relación con la fecundidad (Blázquez & Bolaños, 2017, p. 259). Por lo tanto, se sostiene la necesidad de replantear su comprensión desde una perspectiva amplia que valore otras dimensiones del proceso menstrual, como su relación y efectos en el cuerpo, o su efecto en la construcción de la identidad.

El feminismo menstrual surgió como un movimiento para desafiar la estigmatización de la menstruación (Gómez & Marco, 2020). A partir de una postura descolonizadora, esta corriente busca reconectar con las cuatro fases del ciclo menstrual, no solo los días de sangrado. Felitti (2016) describe cómo las activistas se han enfocado en revalorizar los saberes ancestrales y de pueblos originarios con respecto al ciclo menstrual y la fertilidad, con el objetivo de atravesar la menstruación de forma consciente. Para ello se promueve la recuperación de prácticas que se perdieron durante la época de la colonización, debido a la idea cristiana del “castigo femenino”, asociada a sufrimiento y molestias como algo inherente al cuerpo de las mujeres, quienes estaban destinadas a padecer.

Actualmente, han surgido encuentros, círculos de mujeres y variadas publicaciones que buscan la resignificación de la sangre menstrual, como por ejemplo *Luna Roja* (2010) de Miranda Gray, *Manual Introductorio a la Ginecología Natural* de (2015) de Pabla Pérez San Martín o *Mujer soberana ginecología natural y autogestiva* (2018) auto-editado por Yamila Setti. Estas publicaciones, no solo difunden información relevante, sino que también contribuyen a desmitificar y desplazar estigmas, sino que se alinean con una representación decolonial de la menstruación, que según lo planteado por Calafell (2020) se enfrenta los abusos de poder en la ginecología y la biomedicina mediante la reapropiación de saberes corporales colonizados, promoviendo el autoconocimiento, la autoexploración y el autocuidado, postura desde la cual se aborda este trabajo.

Metodología

Este proyecto se plantea establecer un paralelismo entre el ciclo menstrual y el ciclo de revelado fotográfico. Para ello, el primer paso consistió en identificar el parecido entre la repetición de las fases de ambos ciclos. De esta forma, se establece una metáfora sobre la aparición de la mancha como un punto de partida, dejando aparecer manchas de sangre menstrual en diferentes momentos del proceso de revelado.

La autora fue la única participante en esta investigación fotográfica, utilizando la autoetnografía para reflexionar y documentar su experiencia personal. Esta investigación se adscribe a la propuesta desarrollada por Mari Luz Esteban (2004), sobre la reformulación de antiguos debates científicos al implicarse en la investigación y auto-observación. Este acercamiento hacia las prácticas corporales se torna relevante en esta investigación, sobre todo al abordar un tema tan transversal como la menstruación, pero a la vez, profundamente íntimo y personal.

Los métodos de recolección de datos incluyeron muestras de sangre menstrual, un fotodiario de autorretratos durante los días de menstruación, y la toma de notas de campo para mantener un registro detallado de los avances, desafíos e interpretaciones a partir de la utilización de sangre menstrual como material en la producción de las fotografías. Mediante estas técnicas, se busca capturar visualmente la experiencia menstrual, su relación con la identidad y la percepción personal.

Se recolectaron tres sustancias mediante el uso de productos ecológicos como la copa menstrual y las toallas higiénicas de tela. La *Sangre nivel 1*, proviene directamente de la copa menstrual, con una consistencia densa y un color que varía entre rojo oscuro y brillante; la *Sangre nivel 2*, se obtuvo del remojo de toallas de tela, con una consistencia más acuosa; y finalmente, la *Sangre nivel 3*, resultante de lavar las toallas higiénicas con jabón suave para telas.

Se experimentó diferentes formas de intervenir con sangre menstrual, como técnica *filmsoup*, la preparación los químicos con menstruación, o la aplicación de sangre menstrual directamente en el tanque de revelado. Otras formas de intervención se realizaron en la toma, manchando la lente con menstruación, o directamente sobre el negativo.

Finalmente, se seleccionaron imágenes que evidencian la sangre menstrual, con el propósito de confrontar y subvertir la concepción tradicional de la menstruación como algo vergonzoso o desagradable (Felitti, 2016; Blázquez & Bolaños, 2017; Steinem, 2020). Las fotografías más abstractas pueden evocar diferentes momentos del ciclo menstrual (ver figura 1.), de esta forma, se busca fomentar una apertura hacia la aceptación de diferentes experiencias menstruales.



Figura 1. Fotografía “Desprendimiento de las paredes internas del útero”

En esta serie fotográfica se aprecian repetidamente manos que emergen entre las nebulosas atmósferas creadas por las manchas de menstruación (ver figura 2), como una metáfora de uno de los hallazgos plasmados en las notas de campo; la importancia de tocar la sangre, conocer su textura y densidad fue parte fundamental del trabajo. Estas manos representan la capacidad de sostener algo tan intangible como la ciclicidad del cuerpo, otorgándole un espacio y una oportunidad para su expresión artística.



Figura 2. Fotografía “Sostener algo intangible”

Conclusiones

Esta investigación exploró el uso directo de sangre menstrual en la creación de imágenes, con el fin de encontrar una nueva representación de esta. Para materializar esta analogía entre el ciclo menstrual y el ciclo de revelado fotográfico se mancharon las imágenes en diferentes fases, similar a la primera mancha que nos indica el inicio de la menstruación. El resultado genera una tensión entre conceptos, contraponiendo lo estilizado ante lo abyecto como un cuestionamiento político hacia la representación de la menstruación, estigmas y estereotipos.

Esta práctica se ha convertido en un poderoso acto de empoderamiento y autodescubrimiento, brindando la oportunidad de explorar y expresar mi propia identidad y experiencia menstrual a través del arte. Tanto el feminismo menstrual, como la experiencia de utilizar mis fluidos en la creación artística, me permiten ser más comprensiva con mi propio cuerpo y sus ciclos. Ante esto, reflexiono sobre la posibilidad de rebelarse ante los estigmas, así como voy revelando fotografías con mi sangre menstrual.

Referencias

Beauvoir, S. D. (2017). *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra.

Blázquez Rodríguez, M., & Bolaños Gallardo, E. (2017). Aportes a una antropología feminista de la salud: el estudio del ciclo menstrual. *Salud Colectiva*, 13(2).

Bobel, C. (2010). *New Blood: Third-Wave Feminism and the Politics of Menstruation*. Rutgers University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt5hj8bc>

Calafell, N. (2020). Menstruación decolonial. *Revista Estudios Feministas*, 28(1).

Esteban, M. (2004a). Antropología encarnada. Antropología desde una misma. *Papeles del CEIC*, N° 12.

Felitti, K. (2016). El ciclo menstrual en el siglo XXI. Entre el mercado, la ecología y el poder femenino. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, (22), pp. 175-208.

Gómez, E. & Marco, E. (2020). Desafiando las reglas: articulaciones políticas del activismo menstrual. *Revista Española de Sociología*, 29 (3, supl. 1), pp. 155-170. <https://doi.org/10.22325/fes/res.2020.62>

Gray, M. (2010). *Luna Roja. Emplea los dones creativos, sexuales y espirituales del ciclo menstrual*. Gaia

Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.

Kumar, V., Abbas, A. K., Aster, J. C., Perkins, J. A., & Mitchell, R. N. (2021). *Robbins y Cotran, patología estructural y funcional*. Elsevier.

Pérez San Martín, P. (2015). *Manual Introductorio a la Ginecología Natural*. Olinyoli.

Setti, Y. (2018). *Mujer soberana ginecología natural y autogestiva*. Autopublicación.

Steinem, G. (2020) If Men Could Menstruate. In: Bobel C., Winkler I.T., Fahs B., Hasson K.A., Kissling E.A., Roberts TA. (eds). *The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-981-15-0614-7_28

UNFPA. (mayo, 2022). La menstruación y derechos humanos - Preguntas frecuentes. [Entrada en sitio web oficial]. <https://www.unfpa.org/es/menstruacion-preguntas-frecuentes>

Anexo

Se adjunta un archivo PDF que contiene la serie fotográfica completa, resultado de esta investigación.

<https://drive.google.com/file/d/1dngwwwzIYxPvRHm2acZtI-A71ThoSXuy/view?usp=sharing>

Re-acción Duracional, Entorno Posdigital: Deceleración y defamiliarización como herramientas artísticas en

Jose Carlos Rivera
Universidad Politécnica de Valencia

Abstract

La revolución digital se ha acabado, esto es Posdigital. Hemos pasado de la promesa de revolución tecnológica que soñaba el ciberpunk a la cuarta revolución industrial de los algoritmos, la inteligencia artificial, el transhumanismo como realidad y la todavía huella humanista antropocéntrica. Ante las cuestiones que plantea esta época tendremos que decidir cómo queremos nuestro futuro ya que todavía tenemos capacidad de acción. Desde un punto de vista estético, este texto plantea la deceleración y defamiliarización, conceptos que desde el mundo del arte invitan a pausar la mirada y procesar el actual entorno hiperactivo al ritmo del cuerpo y no de un superordenador.

Palabras clave: posdigital, estética contemporánea, deceleración, defamiliarización, arte contemporáneo.

Esto es Ciberpunk

Sterling (1991), decía que cualquier cosa hecha a una rata se le podría hacer a un humano. Aún no sabíamos el alcance de sus palabras. El ciberpunk fue un movimiento que promovía una revolución digital y social con la tecnología e internet como bases. La sociedad digital traería para el ciberpunk la promesa de la expresión, información y libertad global antisistema. Controlar la máquina y la información antes de ser controlado. Un movimiento rebelde, una revolución tecnológica, filosófica y estética. Ahora la etapa de extensión tecnológica que soñaba el ciberpunk va más allá. El transhumanismo se hace realidad centrado en tres áreas para sobrepasar la biología: la cibernética (creación de órganos); la impresión de ADN sintético; y la nanotecnología (la era del grafeno). Los años en que pasamos de la novedad del ordenador a la computación y «supremacía cuántica». Ahora la rata de la que hablaba Bruce Sterling la tiene Elon Musk en su página de neuralink con un microchip incrustado en la cabeza y en 2023 se han aprobado pruebas con humanos. Hoy el mundo es Posdigital.

Posdigital

El término escrito Post-Digital nace en el año 2000 en un artículo del compositor Kim Cascone asociado a tendencias en la música generada por ordenador. En ese artículo

Cascone (2000) hacía referencia a Nicholas Negroponte, fundador del MIT Media Lab, y su frase en el año 1998: “La revolución digital se ha acabado” (Negroponte, 1998, p. 12), refiriéndose a la tercera Revolución Industrial iniciada en los 60, con la microelectrónica, el ordenador e internet. Ahora estaríamos en una cuarta Revolución Industrial, también llamada Industria 4.0. caracterizada por la inteligencia artificial; los algoritmos y redes neuronales; la secuenciación genética, nanotecnología y computación cuántica. Lo que permitiría hablar de revolución sería la fusión de estas tecnologías y su interacción a través de los dominios físicos, digitales y biológicos.

En el día a día el móvil es un miembro más de nuestro cuerpo y nos ayuda a conectarnos digitalmente y comunicarnos con el mundo. Confiamos plenamente en el GPS y las redes sociales son nuestro yo digital. Vivimos en una burbuja de plataformas de entretenimiento para *desconectar* en lugar de estar más presentes en el cuerpo y mente. Por otro lado, sigue presente la huella humanista antropocéntrica en la diferenciación y categorización con carácter exclusivo y de inferioridad. Esto es conflictivo ya que promueve la lógica binaria y del otro, lo que Rossi Braidotti llama *disposable bodies* (Braidotti, 2007), esto son: *cuerpos desechables*, sexualizados, naturalizados y reducidos a *menos que humanos* en cuanto a estatus, creando cuestiones de poder y exclusión. Así, el humanismo no se puede ver como un término inclusivo o neutro y nace el pensamiento poshumano tratando de responder a estas cuestiones desde un punto de vista filosófico y ontológico.

Artes vs IA

Entonces, ¿Qué significa ser humano hoy?, ¿Dónde ponemos el límite?, ¿Cómo afectamos, nos afecta y afectamos a nuestro entorno?

Y desde la perspectiva artística, ¿Cómo abordamos estas cuestiones desde el arte si tenemos Inteligencia artificial para crear imágenes, música y poesía?

Con una Inteligencia Artificial más accesible se pone una vez más en duda la importancia de las artes. Aquí me remito de nuevo a los inicios del ciberpunk, a la película de la mosca y a lo que el protagonista llama “la poesía del filete”. Antes de convertirse en mosca, el protagonista intenta teletransportar un filete sin éxito. Al intentar comer un trozo, le sabe raro, sintético y llega a la conclusión de que su ordenador está haciendo una traducción indeseada. Esto es, dando su interpretación del filete en lenguaje de una máquina sin llegar a reproducirlo en su totalidad. Como consecuencia hay algo que se está perdiendo en esa traducción y el filete no se puede comer. La máquina carece del sentido del gusto y desconoce el placer que provoca la comida. Esa “poesía” es lo que nos separa de los algoritmos y será nuestro bien más preciado. Además la inteligencia artificial depende de sus bases de datos y se han mostrado casos de comportamientos preocupantes y éticamente problemáticos. Así, la máquina no puede decir qué se siente siendo humano y se convierte en una herramienta más para el mundo del arte. Le falta capacidad de expresión y emoción. Los sentidos y el contacto con el mundo natural, la experiencia de la vida que nos hace sentir.

Duración, Deceleración, Defamiliarización

Esta experiencia de vida, capaz de evitar traducciones indeseadas es la que he ido encontrando a lo largo de los años, y al principio sin darme cuenta, en las prácticas duracionales. Esto son: prácticas basadas en dedicar un largo tiempo a algo, en prestar atención y cuidado, en vez de querer y buscar atención. Centradas en el proceso y los ritmos biológicos del cuerpo.

Prácticas que investigan una hibridación sostenible y consciente de estas relaciones humanas y tecnológicas que cada vez se entrecruzan más. La práctica artística duracional se convierte así en un dispositivo de reacción y estrategia de actuación ante las cuestiones que plantea el contexto posdigital, de forma estética y en el día a día.

El concepto de decelerar se convierte así en un aparato de difracción. Parte de un entendimiento performativo que trata de ubicarnos y comprometernos como parte de este mundo y sus relaciones. Pausar la mirada y centrarnos en las relaciones de lo que nos rodea. Según el Realismo Agencial de Karen Barad (Barad, 2007), saber, pensar, medir, teorizar y observar son prácticas materiales de intra-actuar dentro y como parte de un todo. Siguiendo estas prácticas, aprendemos a que las cosas no son inertes e inmóviles. Aprendemos en cambio sobre fenómenos. Entendemos que somos parte de un mundo en creación, parte de un proceso. Todo nos afecta y todo lo afectamos.

Este proceso de decelerar actúa como herramienta de defamiliarización. La familiarización con el lenguaje lleva a naturalizarlo, hacerlo fluido pero también a que olvidemos lo abstracto y moldeable que es (Shklovskij, 1965). Con defamiliarización, sin embargo, se enfoca la atención en esta abstracción y en una experiencia estética. De esta forma la reacción duracional propone el lenguaje de una nueva forma, un nuevo método de comunicación. Esto es una experiencia estética que crea concienciación y criticalidad sobre estructuras escondidas y hace que nos fijemos en que hay otras cosas aparte de nuestro «yo». Elaine Scarry llama a esto *desplazamiento lateral* convirtiéndonos en *attentive objects amongst other attentive objects* (objetos atentos entre otros objetos atentos) (Scarry, 2007).

Práctica Artística, Observar: Dating the Sunset

¿Qué significa tener una relación con algo? Los primeros actos de prestar atención a nuestro entorno se relacionan con los sentidos. Observar, oler, oír, tocar, saborear algo. Ese fue el comienzo de este proyecto artístico duracional que cumple más de cinco años. Se trata de una cita diaria con el atardecer que empezó observando el cielo en ese momento del día y tomando una fotografía. Con el paso del tiempo este proyecto ha involucrado a los demás sentidos y estados de ánimo a través de descripciones de texto e imágenes. Así, Dating the sunset observa el cielo y sus habitantes: aves, aviones y hasta starlink; la calidad del aire y la cantidad de cielo visible; el estado de ánimo a lo largo del tiempo y cómo cambia con el clima; la falta de tiempo y tener tiempo para la cita; atardeceres de película y cubiertos por la niebla. Cada atardecer de cada día en una fotografía de tamaño 10 x 10 cm con el registro de la fecha, hora, uso horario y/o descripción.

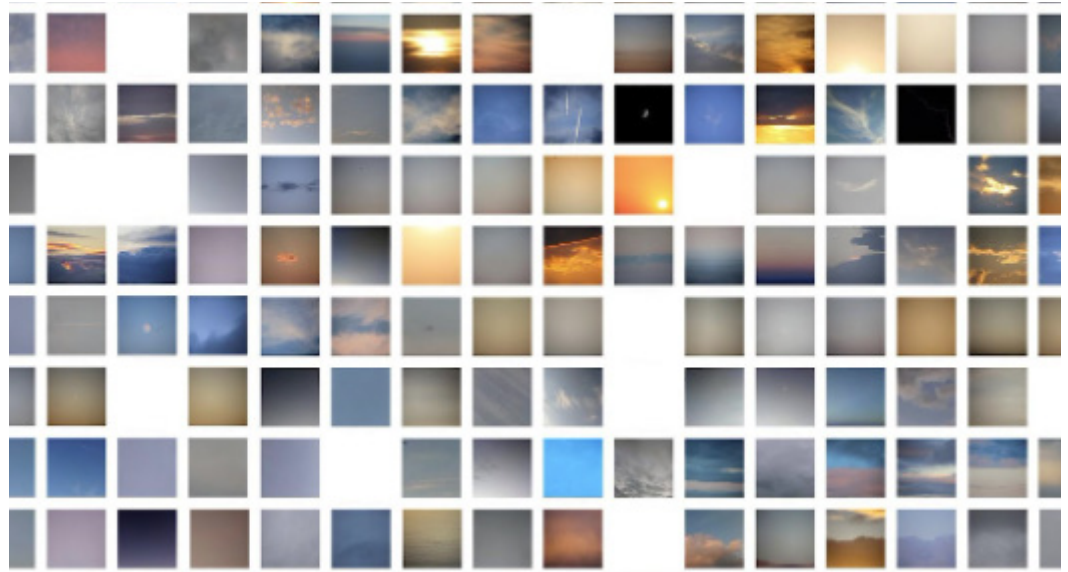


Figura 1. Detalle de obra: Dating the Sunset. Jose Carlos Rivera.

Fuente: Elaboración propia, 2018-2023.

Práctica Artística, Caminar: 1000 Millas

Por último que mejor para relacionarnos con nuestro entorno que caminar. Si el primer acto de prestar atención es usar nuestros sentidos, el siguiente paso será ponernos en movimiento y recorrer, atravesar, conocer y procesar lo que nos rodea al ritmo del cuerpo. El caminar como práctica artística, como conocimiento del territorio, de un país, de sus seres vivos, de su historia, de nuestra propia persona. No hay mejor forma de pasar una etapa incierta que caminar de forma incierta pensé en 2020 mientras medio mundo estaba confinado. Así nació Walking 1000 miles, de punta a punta, una caminata a pie desde el sur de Inglaterra hasta el norte de Escocia grabando sonidos y escribiendo en un diario. Un proyecto para dialogar con el país y sus gentes; conocer sus relaciones, sus fronteras y políticas del paisaje; las leyes del país a medida que cambian y todo desde un punto de vista desde dentro, activo como el territorio mismo.



Figura 2. Fotograma de obra: Walking 1000 Miles, de Punta a Punta. Jose Carlos Rivera.

Fuente: Elaboración propia, 2020.

Referencias

Barad, K. (2007). Meeting the Universe Halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning. Duke University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv12101zq>

Braidotti, R. (2013). The Posthuman. Polity Press.

Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: 'PostDigital' Tendencies in Contemporary Computer Music, Computer Music Journal, MIT Press, Vol. 24, No. 4, Winter, p. 12-18. <https://doi.org/10.1162/014892600559489>

Negroponte, N. (1998). Beyond Digital, Wired, Issue 6, December, p. 12. Scarry, E. (2007). On Beauty and Being Just. Gerald Duckworth & Co Ltd. Sterling, B. (1991). Cyberpunk in the Nineties, Interzone, Issue 48, June, p. 39.

Shklovskij, V. (1965) Art as Technique, in Russian Formalist Criticism: Four Essays, translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis. University of Nebraska Press.

Máquinas que “aprenden”, co-creación entre humanos y no humanos¹.

Machines who “learn”, co-creation between humans and non-humans.

Juliana Marín y Jorge Ocampo
Universidad de Antioquia

Resumen

Este artículo resume el proceso de investigación-creación titulado *Máquinas que “aprenden”, co-creación entre humanos y no humanos*, presentado en el II Congreso Internacional AIE-TAI (2023), derivado de las investigaciones doctorales *Percer l'esthétique: l'événement dans la recherche-création à partir de la philosophie de Deleuze et Guattari* y *Tecnologías de las Máquinas que aprenden (IA), mutaciones de la imagen en las prácticas artísticas contemporáneas* de Juliana Marín y Jorge Ocampo, respectivamente. Surge aquí un cuestionamiento a las formas de generación de conocimiento actuales a través del ejercicio de co-creación entre humanos y no humanos basados en el pensamiento de Gilbert Simondon, Felix Guattari y Bruno Latour.

Durante el proceso creativo se utilizaron herramientas de Inteligencia Artificial (IA) para recrear una entrevista con Felix Guattari. Esta conversación problematiza las visiones previsoras presentes en su libro *El Inconsciente Maquínico* de 1979, situándolas en el contexto actual del pensamiento en red y la máquina orgánica propiciado por el desarrollo tecnológico. Este proceso arroja como resultado la verificación de una ontología maquínica en donde aparecen imbricados objetos técnicos, digitales y seres humanos en una relación no hegemónica que favorece la generación de nuevo conocimiento desde las artes y la investigación científica.

Palabras Clave

Máquinas de aprendizaje, co-creación, máquinas orgánicas, agenciamiento maquínico, Inteligencia Artificial.

¹Juliana Marín Taborda, docente, artista e investigadora Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Juliana.marint@udea.edu.co. <https://orcid.org/0000-0003-2397-4425>
Jorge Iván Ocampo Rendón, artista investigador Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. jorge.ocampor@udea.edu.co

Abstract

This article summarises the research-creation process entitled Machines who “learn”, co-creation between humans and non-humans, presented at the II International Congress AIE-TAI (2023), derived from the doctoral research *Perforating aesthetics: the event in research-creation based on the philosophy of Deleuze and Guattari and, Learning Machine Technologies (AI), mutations of the image in contemporary artistic practices* by Juliana Marín and Jorge Ocampo, respectively. A questioning of the current forms of knowledge generation arises here through the exercise of co-creation between humans and non-humans based on the thought of Gilbert Simondon, Felix Guattari and Bruno Latour.

During the creative process, AI tools were used to recreate an interview with Felix Guattari. This conversation problematizes the predictive visions present in his book *The Machinic Unconscious* (1979), situating them in the current context of networking thinking and organic machines derived from technological development. This process results in the verification of a ontological machine in which technical, digital objects and human beings appear imbricated in a non-hegemonic relationship that favours the generation of new knowledge from the arts and scientific research.

Key words

Machine learning, co-creation, organic machines, machine agency, Artificial Intelligence.

Introducción

La integración de humanos y máquinas en redes de pensamiento y acción ha ampliado las posibilidades de co-creación, generando caminos creativos no como una suma de componentes, sino como una sustracción que da lugar a múltiples enfoques. Este artículo se presenta un resumen de la exploración de la ontología maquina de Guattari, influenciada por Simondon. Primero se profundiza en la investigación-creación², a través de una entrevista realizada con herramientas de IA a Felix Guattari. Posteriormente se presentan los resultados y se concluye, conjugando visiones de las máquinas y los investigadores para desplegar nuevos mundos sensibles y cuestionar las formas en las que generamos conocimiento actualmente.

Repensar los modos de existir a través de una ontología maquina

La pregunta sobre la coexistencia del ser humano y la máquina la rastreamos en Gilbert Simondon (2013), para quien una máquina es un sistema compuesto por objetos técnicos autónomos y seres humanos que interactúan entre sí. Para el autor, los objetos devienen un organismo, y concibe el hacer como existencia técnica del hombre. La interacción

²Metodología de investigación en la que el conocimiento surge de la vinculación y reciprocidad métodos de investigación tradicionales de las ciencias sociales y la investigación científica y los procesos de creación en artes (Paquin, Noury 2018).

que se da entre objetos y humanos implica una *transducción*, es decir, una transferencia de información y energía que transforma al ser humano y la máquina. Guattari (1979) plantea una relación del hombre y la máquina como una ontología pre-individual en las sociedades contemporáneas. Introduce la idea de “lo maquínico”, en la que no solo hay transferencia de energías, sino que existe un campo de relaciones y conexiones heterogéneas: visibles, tangibles, intangibles, actuales, virtuales, técnicas y orgánicas. De allí que el carácter técnico del hombre es el de “mantener con lo técnico una relación social” (Simondon, 2007, p. 15). Simondon dice que no solo mantenemos relaciones sociales con la técnica, sino que hay una indisolubilidad entre el hacer, los modos de hacer y la existencia misma. “La consciencialización maquínica, hoy, ha devenido inseparable de la consciencialización humana” (Guattari, 1979, p. 111). La Teoría del Actor-Red (TAR) de Bruno Latour (2008) considera las máquinas como organismos vivos, con capacidad de aprender y mantener una relación dialógica con su entorno³. Aquí nos alejamos de una visión reduccionista en la que las máquinas solo giran alrededor del ser humano: “no estamos modificando al mundo con las máquinas, nos estamos modificando a nosotros mismos” (Vínagre, 2022, 32m49s).

La tecnología se visualiza como una fuerza viva y dinámica que puede ser cultivada y desarrollada. La pregunta como indica Raunig (2008), no debe ser por el ¿qué es la máquina?, sino ¿con qué es y cómo coexiste? Según Guattari, la existencia maquínica se expresa en la idea de agenciamiento, que implica conexión y movimiento, siempre en devenir. Lo “maquínico” tiene que ver con toda una ontología que “rebota y rebrota de los estados de las cosas, de los focos autopoieticos que ella utiliza como carácter de soporte de desterritorialización” (Filordi, 2022); es donde habitamos y coexistimos. El sujeto y la máquina son indisolubles el uno del otro. Hay que conferir un estatus maquínico a la subjetividad (Guattari, 1979) “nosotros mismos nos hemos convertido en sujetos de datos, con nuestro “excedente de comportamiento” alimentando constantemente esta maquinaria de Inteligencia Artificial” (Zuboff, 2021). Las obras que emplean inteligencia artificial, crean mundos ficticios de producción autónoma por parte de la máquina, mediante la simulación, trascendiendo la percepción y lo real. Algunos ejemplos incluyen *F.R.A.N.* de Sougwen Chung, *NIIMIA CETII* de Helen Smith, *Bird Language* de Helena Nikonole, *The Zizi Show* de Jake Elwes y *Todo lo que necesitamos es el uno al otro* de Adam Basanta.

Co-creación entre humanos y no humanos

Retomando las visiones de Simondon y Guattari, se llevó a cabo un proceso de investigación-creación para explorar las ideas avanzadas de Guattari en “El Inconsciente Maquínico” (1979) en el contexto actual de pensamiento en red, IA y máquina orgánica. La investigación indaga cómo las máquinas tecnológicas, en una perspectiva Guattariana, operan dentro de la subjetividad humana, actuando como maquinismos a nivel molecular que dibujan constelaciones “transespacializadas, transtemporalizadas, desvectorializadas y desterritorializadas” (Filordi, 2022).

³ Máquinas como agentes activos (realidad aumentada, Robots IA, Algoritmos web, aplicaciones IA) que participan en procesos de toma de decisiones y operaciones a una escala de alto impacto social, económico y político.

A través de un proceso de investigación-creación, se realizó una búsqueda documental y conceptual, a partir de la cual se formularon preguntas claves que fueron empleadas en una conversación con el *chat GPT* para dialogar con la máquina en el papel de Guattari. Esto condujo a una entrevista escrita con el autor, fallecido hace 31 años. Acto seguido, usando procesamiento de lenguaje natural en plataformas como ElevenLabs, Lalamu Studio, Adobe Premiere Pro y Adobe Audition, se simularon expresiones y movimientos de Felix Guattari. En el siguiente link pueden visitar la entrevista: <https://drive.google.com/file/d/1AoBku5VhLDaMoN8WbwlahBM3g0DmSSkR/view?usp=sharing>

Según Guattari, a partir de los diversos modos de semiotización, es posible aprehender otros universos maquínicos de existencia que no se quedan en la simulación, éstos, no se encierran en el diagrama ni se vectorizan en imposibles, sino que se co-crean en agenciamientos maquínicos. En lugar de ver el humano como productor y receptor del conocimiento y a la máquina como una versión expandida del humano, podemos plantear cuestionamientos como: ¿Qué significa pensar la IA en conjunción con el arte, la educación y la experiencia humana? donde ésta puede ser vista como un agente creativo en sí mismo, con su propia capacidad para producir información, imágenes, textos, sonidos, que no podrían surgir sin la imbricación humano-máquina.

Resultados

Con la aparición de la IA, se generan otras lógicas de producción de imágenes, textos y sonidos, que en muchas ocasiones van más allá del entendimiento de quienes las usan, hay un flujo de energías constantes entre humano y máquina “donde la tecnología cataliza potencialidades cognitivas y creativas, mientras los humanos aportan subjetividad y ética” (Guattari AI, Chat GPT). Dilucidar la clásica idea de que las máquinas son extensiones del humano o que están aquí para reemplazarnos, nos convierte en conjuntos de agentes que se asemejan a cuerpos sin órganos, donde nos percibimos parte de un ecosistema posthumanista. Esto implica “distribuciones más amplias de las agencias” (Zeilinger 2021) que van más allá de los componentes computacionales, involucrando a diseñadores, programadores y artistas. De allí surge una ecología cultural, al integrar lo humano y lo no humano mediante el entrenamiento de agenciamientos maquínicos.

“En un aula donde la creatividad artificial desestabiliza jerarquías, la evaluación ya no se limita a la individualidad, sino que se enfoca en la capacidad de co-crear con las máquinas y de ampliar posibilidades de agenciamientos. En este entorno, la IA no solo proporciona información, sino que se convierte en colaborador activo, fusionando perspectivas humanas y algoritmos [...] La máquina no impone, sino que se convierte en socio en la exploración de posibilidades, nutriendo la singularización con la sinergia entre la lógica algorítmica y la complejidad humana” (Guattari AI, Chat GPT).

Conclusión

El ser humano y la máquina pueden ser concebidos como multiplicidad orgánica.

no limitada a un rol de inventor o propietario humano frente a una máquina u humano gobernante. Esta conexión no es utilitarista, sino simbiótica y ontológica. La IA, al ser un agente creativo, desencadena procesos de aprendizaje y toma de decisiones distintas de los humanos, generando nuevas formas de acción y percepción. Esto impulsa no solo la co-creación humano-máquina, sino también, la co-creación entre diferentes sistemas no humanos, influyendo en estructuras políticas y económicas.

Las tecnologías emergentes, como la IA, desafían nuestra percepción del mundo, abriendo ventanas hacia modos alternativos de observación. Debemos cuestionarnos constantemente, que es lo que sucede con nuestras sensibilidades cuando el cielo está cubierto de drones, la tierra con automóviles sin conductor y las exposiciones de arte están curadas por IA y sus máquinas de aprendizaje. Estas máquinas no solo “ven” de manera diferente, sino que también nos invitan a repensar y desafiar nuestra propia manera de observar el mundo, de modo que se supere la dicotomía sujeto-objeto, hacia una ecología de mentes que nos permita explorar interrelaciones con otredades humanas, conceptuales, informacionales, digitales y materiales, en donde podamos reconocer nuestro carácter intensivo, seres orgánicos enlazados a través de maquinismos sociales, culturales y tecnológicos.

Referencias

Ceautomática Comité Español de Automática (17 junio 2022) *Blas Vinagre Jara en El hombre entre las máquinas - conclusión en línea*. [Archivo de Youtube] <https://www.youtube.com/watch?v=v1bPOCs1JWI>

D+N (17 diciembre 2013) Gilbert Simondon en *Sur le mode d'existence des objets techniques* (1967). [Archivo de Youtube] <https://www.youtube.com/watch?v=iFXQqYXxBpk>

Guattari, F. (1979) *L'inconscient machinique*. Éditions recherche.

Pensar la técnica (7 de febrero 2022) *Alexandre Filordi en Guattari: ontología maquina y producción de subjetividades*. [Archivo de Youtube] <https://www.youtube.com/watch?v=YrQKpu-w0ss>

Paquin, L., Noury, C. (14 de febrero 2018) Définir la recherche-création ou cartographier ses pratiques? *Enjeux de la recherche - Recherche création*. *Acfas Magazine*. UQAM - Université du Québec à Montréal. <https://www.acfas.ca/publications/magazine/2018/02/definirrecherche-creation-cartographier-ses>

Rauning, G. (2008) *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Mapas 22. Traficante de sueños.

Simondon, G. (2007) *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo Libros.

Zeilinger, M. (2021). *Tactical Entanglements: AI Art, Creative Agency, and the Limits of Intellectual Property*. Meson Press.

Zuboff, S. (2021). *La era del capitalismo de la vigilancia: la lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder*. Editorial Planeta.

Problemáticas de la investigación y la producción artística. Modos de hacer, confluencias y disidencias.

María García

Universidad Politécnica de Valencia

Resumen

Tras la conversión de las Escuelas de Arte en Facultades (1978) la investigación en arte comienza a ser considerada por un conjunto de artistas, que hasta entonces validaban su trayectoria docente a través de su conocimiento técnico. A partir de entonces, se generó una discusión acerca de qué entendemos por investigación artística, qué metodologías de investigación son apropiadas para llevarla a cabo o qué utilidad debe poseer. Consecuentemente, con el fin de analizar el contexto actual, proponemos un breve repaso al nexo de estas investigaciones con otras disciplinas como las ciencias puras y las ciencias sociales, al tiempo que profundizamos en los requerimientos esenciales para poder desarrollar una metodología que ponga a la práctica artística en el centro, que sea capaz de adaptarse a las particularidades de cada proceso investigador, pero que dote, al mismo tiempo, de rigor a las indagaciones en arte.

Introducción

La investigación en artes visuales ha estado tradicionalmente precedida de una carga histórica que se remonta al empirismo y, más tarde, al positivismo (Hernández, 2008, p. 87). Desde entonces, el método científico se declaró como la única vía posible para llevar a cabo cualquier tipo de investigación que albergara la esperanza de considerarse rigurosa. Consecuentemente, cuando las Escuelas de Arte se convierten en Facultades a finales del pasado siglo, se espera de ellas una actitud propia de las disciplinas científicas. Así, al carecer de un modelo investigador propio, la investigación artística se acoge a las metodologías propias de las Ciencias Sociales, que por entonces ya contaban con un siglo de aprendizaje investigador (Wallerstein, 2001). De estas metodologías surge el estudio cualitativo desarrollado por autores como Sampieri (1991) o Eisner (1998), análisis del que derivan planteamientos posteriores como la Investigación Basada en las Artes (McNiff, 1998) o la A/r/tography (Irwing, 2004).

No obstante, cabe resaltar que estas metodologías forman parte de lo que conocemos como investigación a través de las artes (Borgdorff, 2010) y no son por lo tanto un modelo desarrollado desde el seno de la práctica artística. Así pues, podemos afirmar que, todavía en la actualidad, seguimos a la espera del desarrollo de un modelo de investigación que nos permita “generar nuestros propios argumentos que inciden no sólo en las reflexiones

textuales, sino en las procesuales, técnicas y expresivas propias de la producción artística” (Martínez, 2011, p.14). Por todo ello, consideramos necesario reformular las preguntas que Hernández (2006) se planteó hace ya casi veinte años

¿Qué es investigación en el campo de las artes? ¿El resultado de una actividad artística puede ser considerado como investigación? ¿En todas las condiciones y circunstancias? ¿Cómo valorar/ evaluar la producción artística en el caso de que se considere como investigación? ¿Puede ser la experiencia vinculada a la práctica artística objeto de investigación por el mismo que la realiza o ejecuta? ¿Con qué criterios puede ser reconocida y valorada una investigación basada en la experiencia personal/profesional? (pp. 13-14).

INVESTIGACIÓN Y PRÁCTICA ARTÍSTICA. ANÁLISIS TRANSFRONTERIZO.

El análisis del proceso creativo en las artes viene precedido de su estudio por parte del campo del diseño. Desde finales del siglo XIX se comenzó a exponer la necesidad de generar un método para los procesos productivos del diseño, cada vez más complejos y sofisticados. Esta necesidad de estructuración del proceso de diseño fue uno de los pilares fundamentales de la Bauhaus. La escuela, fundada en 1919 por el arquitecto Walter Gropius, disolvió las fronteras impuestas por el sistema educativo, al combinar arte, diseño industrial y arquitectura en una misma institución (Zeas, 2020). En su seno, se acometió un profundo análisis de los procesos de diseño, pero no fue hasta la mediados del siglo XX cuando se produjo la necesidad general de explicar este proceso al mercado y responder así “a una insatisfacción mundial y una falta de comprensión de los procesos (implícitos) tradicionales empleados por los diseñadores” (Gray y Malins, 1993, p.7). La culminación de este proceso se alcanzó en con el encuentro Conference on design methods (1962), donde Jones (1963) planteó la necesidad de desarrollar un proceso sistémico, inaugurando con ello el enfoque metodológico en el diseño (Pérez, 2002).

Paralelamente, el devenir de las artes plásticas en España discurría en el contexto de las Escuelas de Arte y Academias. No es hasta el año 1978, con la inclusión de estas Escuelas en el ámbito universitario (Hernández, 2008), cuando se comienza a hablar de la investigación en Bellas Artes. Hasta entonces, el reconocimiento académico se basaba en el dominio de una determinada disciplina artística. Sin embargo, cuando estas Academias se tornan Facultades surge la necesidad de desarrollar un proceso investigador que atienda a los requerimientos propios de este campo, al tiempo que cumpla con los criterios de rigor que exige el entorno académico.

Como hemos comentado anteriormente, “la falta de procedimientos / metodologías ha obligado a los investigadores en Arte y Diseño a usar las que han sido establecidas en Ciencia y Ciencias Sociales” (Gray y Malins, 2013, p.13). En este sentido, para poder formular unos principios comunes a cualquier futurible metodología de investigación en artes, nos vemos en la necesidad de acometer un pequeño análisis sobre la investigación en las artes y su vínculo con la práctica artística.

Frayling (1993) define a la investigación en las artes como una búsqueda donde el producto final es el artefacto, donde el objetivo principal no es transmitir conocimiento en el sentido de la comunicación verbal, sino en lo relacionado con lo visual, lo iconográfico y lo imaginativo. Así pues, este tipo de indagación se relaciona con la experiencia vivida del sujeto, del yo investigador, que forma ahora parte esencial del proceso investigador. Como vemos, algunas de las características de este tipo de análisis son compartidas con las Ciencias Sociales, sin embargo, el hecho de incluir a la práctica artística como parte activa del estudio, conlleva algunas particularidades añadidas.

Como comentábamos, hasta el momento, los procesos creativos de los pintores, escultores o dibujantes se habían mantenido al margen del estudio de la crítica y su valía como artistas - y también como docentes- residía en las virtudes mostradas en el producto final. Si bien es cierto que muchos de los artistas más destacados del pasado siglo ya reflexionaban sobre su trabajo¹, no lo hacían sino a través de documentos privados, como cartas o cuadernos. No es hasta el momento en que el campo del arte comienza a abrirse al quehacer investigador, cuando surge la necesidad de compartir y analizar los procesos de desarrollo de estos trabajos. Consecuentemente, si asumimos que “una investigación es un proceso de indagación que se hace público” (Stenhouse, cit. Hernández, 2006, p.21), se torna indispensable presentar a debate los procesos creativos para poder generar a través de la práctica artística, una utilidad instrumental².

Cuando Hernández (2006) nos habla de la necesidad de compartir el proceso de creación, lo que evidencia es una necesidad de mostrar, de hacer visible cómo hemos llegado al punto que nos encontramos. Si solamente presentamos la obra final, como suele ser habitual en las exposiciones y ferias de arte, imposibilitamos esa utilidad de comprensión de la que hablaba Eisner (1998), esa generalización defendida por Cronbach, Gleser, Nanda y Rajaratnam (1972). Por lo tanto, para que podamos hablar de investigación en arte, no es suficiente con ejercer la práctica artística; debemos comprometernos además con el resto de etapas de la labor investigadora. Si bien es cierto que el desarrollo de una metodología de la investigación en arte se torna un camino largo que debemos recorrer acompañados, existen una serie de puntos de encuentro, aceptados por el grueso de investigadores sobre los elementos que deben conformar este tipo de estudios. La definición de objetivos, la formulación de una hipótesis, el análisis del estado de la cuestión, el empleo de una metodología adecuada a estas observaciones y la difusión de resultados son algunas de ellas (fig. 1).

¹Algunos ejemplos los encontramos en Moore, H. (2011) *Ser escultor*; Giacometti, A. (2001) *Escritos o Inglada*, R. 1 (2023) *Pablo Picasso. Libro de las conversaciones*.

²Entendemos como utilidad instrumental a la capacidad que presentan los estudios cualitativos para esclarecer situaciones que de otro modo resultarían confusas o enigmáticas (Eisner, 1998, *El ojo ilustrado*, pp. 76-78.)

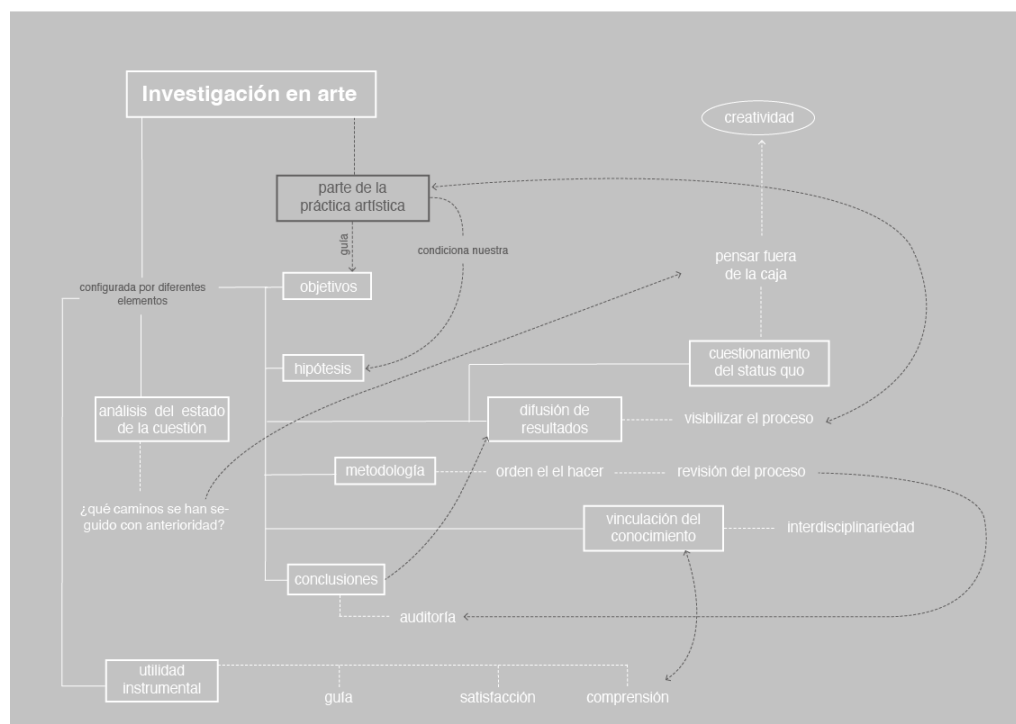


Figura 1.

CONCLUSIÓN

Conocer y asumir la necesidad de relacionar todos estos factores con la práctica artística, nos conduce finalmente al encuentro con el problema elemental de esta observación: la vinculación de la teoría con la práctica. Cuando se originó este giro de la educación artística, las Academias de Arte centraban sus esfuerzos en la labor artesana, en conocer y perfeccionar técnicas como la pintura al óleo, el grabado o la talla. En ese contexto, no había lugar para la actitud investigadora, para el cuestionamiento permanente de la labor artística. Cuando nace la necesidad de materializar investigaciones en el campo de las artes, disponemos de una gran destreza manual, pero carecemos por completo de conocimientos e historia investigadora. Esta falta de experiencia en la aplicación de teorías hace que en muchas ocasiones nos encontramos ante trabajos plásticamente excelentes respaldados por memorias que nada tienen que ver con la práctica que se presenta.

Quando hablamos de práctica artística e investigación en arte, debemos tomar conciencia de que “aunque la práctica puede formar parte de la metodología de la investigación, la práctica sola no es investigación” (Hernández, 2006, p.22). Por ello, resulta esencial que los investigadores cuenten con una preparación especializada basada en el cultivo de la percepción, la comprensión de las diferentes formas de representación y el aprendizaje del uso de la teoría como medio para explicar lo percibido (Eisner, 1998).

BIBLIOGRAFÍA

Borgdorff, H. (2010). El debate de la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, núm. 13, pp. 25-46.

Calderón, N. y Hernández, F. (2019). *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Octaedro.

Cronbach, L. Gleser, G.C.; Nanda, H. Y Rajaratnam, N. (1972). *The dependability of generalizability for scores and profiles*. Wiley.

Csikszentmihályi, M. (2012), *Creatividad. El Fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Espasa. (Trabajo original publicado en 1996)

Eisner, E. (1998). *El ojo ilustrado*. Paidós. (Trabajo original publicado en 1990).

Frayling, C. (1993). *Research in art and design. Royal College of Art Research Papers series*. Royal College of Art.

Getzels, J. W. y Csikszentmihalyi, M. (1976). *The creative vision: A longitudinal study of problem finding in art*. John Wiley & Sons.

Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio*, 26, Universidad de Barcelona, Siglo XXI, pp. 85-118.

Jones, J.C. y Thornley, D.J. (1963). *Conference on design methods*. Pergamon Press.

Hernández Sampieri, R. (2010). *Metodología de investigación*. McGraw Hill. (Trabajo original publicado en 1991).

Martínez-Barragán, C. (2011). Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, 1, pp. 46 – 62.

Munari, B. (2013). *¿Cómo nacen los objetos?* (1a Ed. 15a tirada). Editorial Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1981).

Pérez, F. J. Y Espinach Orus, X. (2002). Metodología del diseño, historia y nuevas tendencias. *Comunicaciones presentadas al VI Congreso Internacional de Proyectos de Ingeniería*.

Wallerstein, I. (2001). *Conocer el mundo, saber el mundo. El fin de lo aprendido. Una ciencia social para el siglo XXI*. Siglo XXI Editores.

Watson, A. (1992). An exploration of the principle of chance on the creative activity known as sculpture, [tesis doctoral inédita]. Robert Gordon University.

Zeas, S. (2020) Los procesos creativos de Anni Albers, diseñadora textil de la Escuela Bauhaus. En: Cuaderno 113. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, pp. 75-92.

I Modé Meté Modé: investigación artística en torno a la manifestación de la glosolalia

Miguel Ángel Rego Robles

Escuela Universitaria en Artes TAI / Universidad Europea

Resumen:

El proyecto audiovisual *I Modé Mété Modé* (2023) se enmarca dentro de una serie de trabajos, que parten de la investigación basada en las prácticas artísticas, y cuyo leitmotiv es el acercamiento a las neurodivergencias desde un tipo de metodología interdisciplinar.

Este trabajo se centra en la patología neuronal de la glosolalia: el habla ininteligible de elementos de lenguas distintas a la del paciente, existentes o inventadas, que se observan en estados de trance hipnótico y en ciertos trastornos mentales.

La pintora Hélène Smith (Martigny, 1861- Ginebra, 1929) utilizó esta manifestación para comunicarse con supuestos habitantes del planeta Marte, según documentó el doctor en Medicina Théodore Flournoy (Ginebra, 1854 - 1920) en su volumen *De la India al planeta Marte: Estudio de un caso de sonambulismo con glosolalia* (1900), tras asistir a las sesiones de espiritismo de Smith en 1894.

La glosolalia, además, es un tecnicismo utilizado para nombrar la salida del cante flamenco -comienzo del cantaor, que expresa sonidos ininteligibles para templar la voz y entrar en la tonalidad de la guitarra-, con especial énfasis en el palo de las bamberas. Sobre todo, tras su evolución rítmica a doce tiempos, proveniente del cante libre de la milonga.

El proyecto *I Modé Mété Modé* vincula estas dos experiencias históricas en una pieza audiovisual experimental donde el cantaor contemporáneo Al-Blanco (Málaga, 1998) entonó una salida del cante (glosolalia) y una primera letra por bamberas, basándose en algunas de las frases recogidas durante las sesiones de espiritismo de Hélène Smith.

Palabras clave: investigación basada en las prácticas artísticas; neurociencias; audiovisual; flamenco; espiritismo.

Introducción: estudios neurocientíficos - investigación artística

Desde 2016, mi trabajo se ha centrado en la relación entre neurociencias e investigación artística. Este interés comenzó gracias a la preocupación asociada a las manifestaciones fisiológicas de una afección neurológica que padezco: el Síndrome de Gilles de la Tourette.

La reflexión en torno a esta afección personal, junto a la aproximación a otras patologías neurológicas extrañas -también conocidas como huérfanas-, ha sido el centro de interés en mi obra personal. Desde entonces, mis investigaciones se basa en el análisis fenomenológico de estas manifestaciones, como procesos comunes que afectan a todos los seres humanos de manera universal, y que se enfatizan de forma abrupta en grupos reducidos de personas, así como los aspectos positivos de las neurodivergencias desde las diversas formas que permiten percibir la realidad.

La primera pieza, que se enmarca dentro de este terreno interdisciplinar, lleva por título *Post-Contingent Coherence* (2016). Se centra en la manifestación de la anosognosia, una patología producida por un daño en el lóbulo derecho del cerebro y que provoca la negación de otras alteraciones que afectan a estas personas. Por ejemplo, una parálisis lateral izquierda, también provocada por un daño en la parte del cerebro mencionada (Ramachandran, 1995).

El expresidente de EEUU, Woodrow Wilson (Virginia, 1856 - Washington, 1924), sufrió una caída que dañó su lóbulo derecho y le produjo, precisamente, parálisis lateral izquierda y anosognosia. En la siguiente imagen, vemos a Edith Wilson sujetando el cuaderno de notas de Woodrow, ya que, a pesar de que no podía mover su mano izquierda, siempre negó esta incapacidad por las manifestaciones de la mencionada anosognosia.

El interés sobre este tipo de patología es su consideración como afección universal, común a todas las personas. En el caso de la anosognosia, el sistema vestibular incrementa su actividad, de una manera atípica, para producir la negación de otras afecciones. Este mismo mecanismo, tal y como identifica Ramachandran, es el que actúa a la hora de apaciguar ciertas anomalías cognitivas- Algo así como un mecanismo de supervivencia que nos impide caer en colapso (1995, 48). Lo que se ha considerado un comportamiento anormal en el pasado, "podría ser [...] la forma más económica de lograr la satisfacción de las restricciones funcionales" (Metzinger, 2003c, p. 433).



Fig. 1. Edith y Woodrow Wilson. Fuente: Library of Congress a partir de <https://picryl.com/media/president-woodrow-wilson-seated-at-desk-with-his-wife-edith-bolling-galt-standing> [Último acceso: 12 de marzo de 2024]

En *Post-Contingent Coherence*, una pianista afectada por parálisis lateral izquierda y anosognosia toca el *Nocturno n.55 en Fa menor* (1844) de Frédéric Chopin (Polonia, 1810 - París, 1849). En los primeros planos se observa a la pianista tocando con normalidad, mientras que en los de tercera persona, donde la audiencia se siente interpelada, vemos cómo la intérprete se ayuda de su mano derecha para mover la izquierda y ejecutar la pieza.

Esta manifestación alude a una afección más extraña dentro de las personas afectadas de anosognosia; la somatoparafrenia, donde el paciente se ayuda de otras partes del cuerpo para realizar acciones, afianzando la negación hacia otras patologías (Ramachandran, 1995, p. 23). Dos realidades solapadas en el espacio y en el tiempo, dependientes de la perspectiva de la cámara y, por tanto, de la persona de donde proviene la interrelación con el mundo que le rodea.

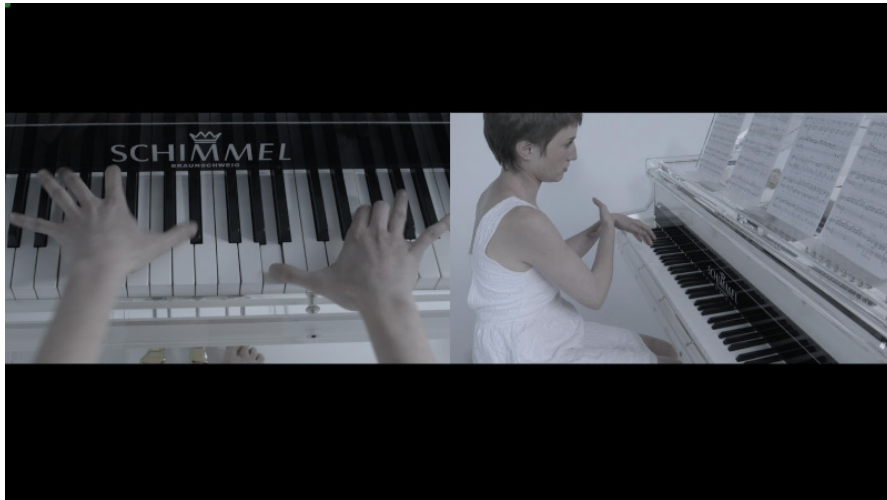


Fig. 2. Rego Robles, Miguel Ángel (2016) Post-Contingent Coherence. Fotograma.

En *Soliloquium* (2017-2019), el centro de atención es la patología de la agnosia visual o prosopagnosia, una afección neurológica que sufren personas que, pese a no ser invidentes, son incapaces de reconocer las caras de sus allegados a través de la vista, haciendo uso de otros sentidos para esa labor.

La pieza versa sobre los diferentes estadios en la percepción de una persona afectada de prosopagnosia, a partir de una serie de esculturas en vidrio inspiradas en varios dibujos de Santiago Ramón y Cajal (Petilla de Aragón, 1851 - Madrid, 1923), precursor de las neurociencias modernas (Rego Robles, 2021). En este caso, los procesos mnemotécnicos, el olvido de recuerdos, la persistencia de experiencias y otras situaciones relacionadas con los filtros que se establecen en la memoria son los relacionados de manera universal, como si esta manifestación extraña fuese una característica intrínseca, en un grado mínimo, a todas las personas.



Fig. 3. Rego Robles, Miguel Ángel (2017-2019). Soliloquium. MUSAC, León.

Aproximación artística a la glosolalia

I Modé Meté Modé es la quinta pieza desarrollada dentro de la investigación artística en torno a las patologías neuronales huérfanas. En esta pieza audiovisual, la glosolalia toma un papel protagonista, una manifestación producida por una alteración neuronal o un trastorno psiquiátrico que se vislumbra en el lenguaje ininteligible, compuesto por palabras inventadas y secuencias rítmicas y repetitivas. Pero también, por elementos procedentes de otros idiomas distintos al de la paciente, existentes o inventados, y que se observa en los estados de trance hipnótico y en ciertos trastornos mentales graves (Fundación BBVA, s.f).

Los neologismos manifestados en esta alteración biológica pueden ser producto de un daño en el sistema nervioso central, afectando a la capacidad del habla de una manera muy parecida a la que poseen los bebés al concatenar sus primeras sílabas, a veces, sin sentido ni significado.

Catherine-Elise Muller, más conocida como Héléne Smith, fue una pintora y espiritualista que ejerció como médium a finales del siglo XIX. En 1894, Smith aseguró haber visitado Marte durante su niñez. Algunas de sus pinturas fueron expuestas en la Manifesta 13, celebrada en Marsella en 2020.

En 1894, el doctor en Medicina, Théodore Flournoy, asistió a una sesión de espiritismo de Smith. Años más tarde, escribió el volumen *Desde la India al planeta Marte: estudio de un caso de sonambulismo con glosolalia* (1900), que consiste en el análisis de diferentes sesiones donde Flournoy presenció el contacto de Helene Smith con vida inteligente en Marte. Todo, a través del sonambulismo y con un aliciente a destacado: la comunicación mediante glosolalia.

Durante las sesiones de Smith, que se alargaron durante cinco años de estudio, se encuentran escritos automáticos que fueron influyentes en el movimiento surrealista. Sus formalizaciones gráficas y sonoras pasaron de entenderse dentro del “marco de lo romántico y fueron relegadas a la esfera de lo psicopatológico. Sus imágenes oníricas fueron así despojadas de su visionario estado novelístico, convirtiéndose en meros síntomas neuróticos bajo el escrutinio de una mirada masculina patologizante” (Marseille M. 13 Fijen H. & Maas W, 2020)¹.

El 22 de agosto de 1896, Héléne realizó, por primera vez, la escritura en idioma marciano a través de la intermediación de la mencionada manifestación de la glosolalia que, según el alfabeto intuido en las sesiones, vendría a traducirse como: “Astané. Esenale. Pouze. ¡Amigo Simandini, adiós!”.

¹Traducción del autor.

En la sesión del 22 de septiembre de 1896, Smith escuchó una frase cuyo significado desconocía: “Dodé né ci haudan té méche métiche Astané ké dé mé véche”. Frase que podía ser traducida como: “La casa extraña es la del hombre marciano, que se llama Astané” (Flournoy, 1900b, p.162)².

Según el flamencólogo Faustino Nuñez en su página Flamencópolis:

“La glosolalia es un: término flamenco, aportado por Ricardo Molina Tenor –y Antonio Mairena-, para definir los juegos vocales que se realizan sobre determinadas sílabas –“ay”- o, al estilo del scat jazzístico, conjunto de sílabas sin sentido –“tirititrán”, “lenleré”, “lolailo”, “tirititi”, “ya-yay”, “tran-tran”, “trabilitrán”-, tarara, larala, alala, tiritiritir loleilo, lerele, lolailo, lalalala, torrotrón, laran laran, tan taran tan, aylili, y otras muchas, con los que el cantaor introduce vitalidad y gracejo a su interpretación. El repertorio de glosolalias es extensísimo y presente en muchas obras de la música lírica española desde el siglo XVIII, a modo de onomatopeyas que en general suelen imitar otros instrumentos” (Flamencópolis, s.f.).

El palo flamenco de la bambera es la adaptación de melodías del folclore andaluz usadas en determinadas celebraciones, en las que era costumbre instalar columpios para cantar a los amantes y a los progenitores mientras entonaban coplas de carácter meloso.

Al igual que otros palos del flamenco, la bambera comienza con una salida del cante, ayeo o glosolalia, que servirá a la persona que canta a templar la voz, ajustar su tono e introducir el tipo de cante mediante su melodía. La inclusión del palo de las bamberas en el flamenco se debe a la pareja artística y sentimental, Pastora Pavón ‘Niña de los Peines’ (Sevilla, 1890 - 1969) y Pepe Pinto (Sevilla, 1903 - 1969). El compás a doce tiempos actual fue elaborado por Fosforito (Córdoba, 1932), junto a la guitarra de Paco de Lucía (Algeciras, 1947 - México, 2014) en los años 70 del siglo pasado.

En 1940 fue interpretada por primera vez de manera audiovisual por milongas de la mano de Pepe Marchena (Marchena, 1903 - Sevilla, 1976), en la película *Martingala* (1940) de Fernando Mignoni (Italia, 1884 - Madrid, 1971). El cantaor David Carpio (Jerez de la Frontera, 1975) publicó la canción *Quiéreme* dentro de su disco *Con la voz en la tierra*, en 2018. *Quiéreme* es una precisa lectura del tránsito de la milonga al compás actual de doce tiempos de la bambera.

Como parte de esta experimentación, a través del uso de neologismos en la manifestación de la glosolalia, el cantaor contemporáneo Al-Blanco interpretó dos de las frases registradas por Flournoy en su volumen sobre las sesiones de espiritismo de Helene Smith para comunicarse con vida extraterrestre en Marte. Al-Blanco interpretó una salida del cante por bamberas y una primera letra a compas de doce tiempos basadas en las sesiones mediante la glosolalia de Helene Smith.

²Traducción del autor.

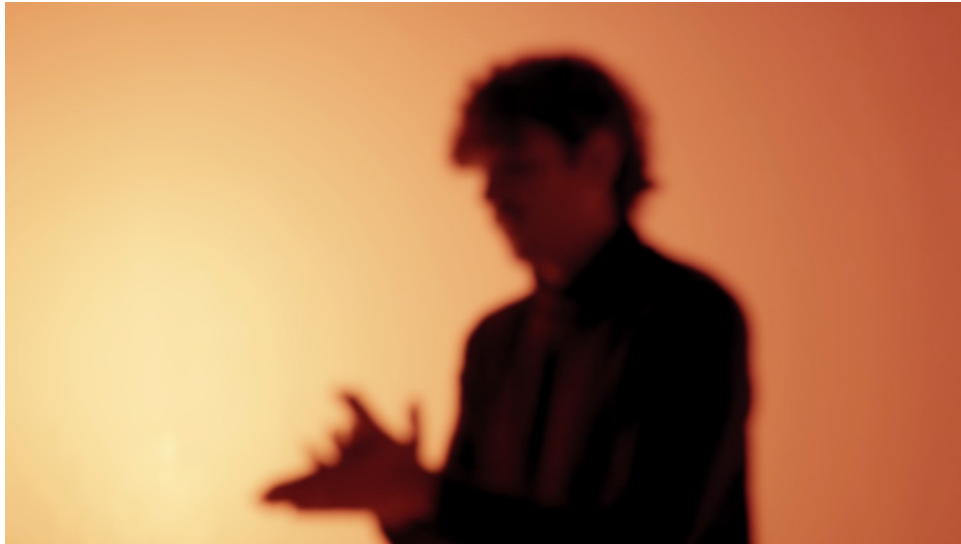


Fig. 4. Rego Robles, Miguel Ángel (2023). I Modé Mété Modé. Fotograma.

Bibliografía

Flamencopolis. (s. f.). Flamencopolis. *Flamencopolis*. (s. f.). Flamencopolis. <https://flamencopolis/flamencopolis/index.php>

Flournoy, T. (1900b). From India to the planet Mars: A study of a case of somnambulism with glossolalia. En *Harper & Brothers eBooks*. <https://doi.org/10.1037/10911-000>

Fundación BBVA (s.f.) *Diccionario - Fundación BBVA*. <https://www.fbbva.es/diccionario/glosolalia>

Marseille M. 13 Fijen H. & Maas W. (2020). *Manifesta 13 marseille : le grand puzzle*. Hatje Cantz Verlag.

Metzinger, T. (2003c). Being no one: *The self-model theory of subjectivity*. Cambridge: MIT Press. <http://ci.nii.ac.jp/ncid/BA62084182>

Ramachandran, V. S. (1995). Anosognosia in Parietal Lobe Syndrome. *Consciousness and cognition*, 4(1), 22-51. <https://doi.org/10.1006/ccog.1995.1002>

Rego Robles, M. Á. (2021). *Epistemología visual: de los dibujos de Santiago Ramón y Cajal a las imágenes en las neurociencias contemporáneas*. Tesis doctoral <https://docta.ucm.es/bitstreams/86c79017-8a22-4166-948f-432178c74b6f/download>

Diseño Escenográfico Sostenible: Impulsando la creatividad y apoyando la transición hacia formas de creación ambientalmente responsables.

María S. Temporin

Barcelona School of Design and Engineering

Resumen

Ante los problemas ambientales actuales se necesitan nuevos enfoques desde la producción artística. Quienes trabajamos en este ámbito tenemos la responsabilidad de considerar los impactos ambientales que generamos pero además, la oportunidad de generar enfoques que, desde la sostenibilidad, empujen los límites intelectuales y creativos. El presente trabajo desarrollado en el contexto del Máster en Diseño Sostenible, Shifta, Elisava busca contribuir en la reducción del impacto ambiental en el diseño escenográfico a partir del desarrollo de una guía de buenas prácticas. La misma presenta una serie de herramientas para nutrir futuros proyectos y aportar a la formación profesional en esta área. A través de las etapas de la producción escenográfica se reconocen los puntos críticos del impacto ambiental y se proponen mejoras centradas tanto en la sostenibilidad desde la materialidad como desde los contenidos. La implementación de las mejoras desde el diseño sostenible dependerá de superar las barreras actuales y transicionar hacia formas de producción basadas en los principios de economía circular.

Palabras clave: diseño sostenible, escenografía expandida, diseño escenográfico, impactos ambientales, guía de buenas prácticas

Introducción

A lo largo del tiempo, la disciplina tradicional de la escenografía entendida como decorado se ha transformado adoptando nuevos significados multidisciplinares. Como consecuencia, los perfiles profesionales también han cambiado ya que cada época ha requerido distintos conocimientos de acuerdo a las tendencias y disponibilidad de recursos y tecnologías, entre otros aspectos.

Podría decirse que el cambio más reciente en el discurso escenográfico es el que reconoce la escenografía como un campo disciplinario ampliado que ya no está sujeto a las antiguas tradiciones de la práctica teatral (Beer, 2021, p.15). El marco conceptual denominado escenografía expandida que, según Raya Mejía (2021), es una práctica que ofrece una articulación fluida para escenificar espacios entre las disciplinas del teatro, la museografía, la instalación, los medios digitales y la arquitectura.

Una de las principales características de la producción escenográfica es su carácter efímero, lo que conlleva a que elementos de utilería y escenografía sean utilizados por períodos breves antes de ser desestimados. Este fenómeno está vinculado al sistema de la economía lineal global, en el cual, cuando los objetos ya no son deseados son desechados, dando lugar a impactos ambientales negativos tales como calentamiento global, contaminación del agua, pérdida de biodiversidad entre otros efectos adversos.

Las limitaciones para la incorporación de estrategias de sostenibilidad en esta disciplina son la poca exploración y divulgación de material específico, políticas públicas prácticamente inexistentes en el sector cultural en materia de sostenibilidad y ausencia de guías de buenas prácticas que puedan orientar a quienes desean transicionar hacia prácticas más sostenibles, entre otras. En base a esto, y con la intención de contribuir a futuros proyectos y a la formación profesional, se desarrolla la Guía para escenografías más sostenibles cuyo principal objetivo es sugerir propuestas de mejoras proporcionando orientación práctica y accesible.

La necesidad de introducir mejoras y capacitación sobre esta temática radica en el análisis de los actuales impulsores para el sector cultural donde el cambio climático aparece como un driver universal que a su vez tendrá efecto sobre aspectos como por ejemplo, las demandas sociales, la capacidad económica, la innovación tecnológica, las agendas políticas y los valores públicos.

Desarrollo

La Guía para escenografías más sostenibles está dirigida de manera directa a profesionales del diseño escenográfico, escenografía expandida y dirección de arte, docentes, talleres de realización de escenografías, entre otros. Las propuestas de mejora pueden aplicarse a grandes, medianas y pequeñas producciones.

Su estructura se desarrolla en base a las etapas de producción: diseño y planeación, producción y fabricación, transporte y montaje, celebración, fin de vida, evaluación y feedback. Al mismo tiempo se consideran los aspectos relativos al sector cultural (emergentes a nivel sectorial que potencian o dificultan las iniciativas), y factores externos (aspectos políticos, económicos, sociales, fuerzas tecnológicas y legales para poner iniciativas en práctica). Al final de las etapas se sugiere una autoevaluación para hacer visibles los resultados alcanzados.

En la Guía los principios de economía circular¹ y las estrategias de ecodiseño² se aplican a cada una de las etapas de la producción mencionadas. Se sugiere cómo podrían ponerse en práctica, qué acciones se llevarían adelante y quienes deberían intervenir para su implementación. El alcance de estas mejoras dependerá de las características particulares de cada proyecto, planeamiento, plazos, presupuestos y disponibilidad de recursos humanos y materiales.

Estas mejoras se centran tanto en la sostenibilidad de la materialidad como en la los contenidos, tomando como punto de partida la ecoeficiencia³, e incorporando otro enfoque que considera además los procesos creativos: la ecoescenografía⁴.

Un enfoque ecoeficiente implica una mirada integral que considera los aspectos ambientales, económicos y sociales en todas las etapas del ciclo de vida de un producto, en este caso elementos escenográficos o vestuarios.

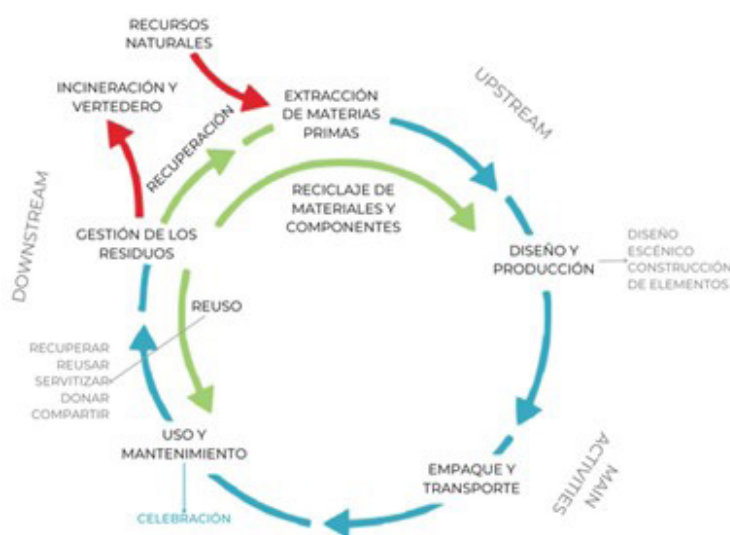


FIGURA 1. Diagrama de ciclo de vida para escenografías. Elaborada por María Soledad Temporin

Por otro lado, la ecoescenografía además de considerar los impactos ambientales de la actividad busca activar cambios sociales, culturales, y potencialidades ambientales (Beer, 2021). Desde este enfoque, la conciencia sobre la transformación ecológica comienza al responder al sitio en que se está y reflexionar sobre cómo los proyectos artísticos pueden expandir a la comunidad conceptos y acciones ambientalmente responsables. Un componente central es la noción de que es posible hacer una contribución ambiental y social más allá de la propia obra.

¹Economía circular

De acuerdo a la definición del Parlamento Europeo (2015) la economía circular es un modelo de producción y consumo que implica compartir, alquilar, reutilizar, reparar, renovar y reciclar materiales y productos existentes todas las veces que sea posible para crear un valor añadido.

En la práctica, implica reducir los residuos al mínimo. Cuando un producto llega al final de su vida, sus materiales se mantienen dentro de la economía siempre que sea posible.

²Ecodiseño

Según la definición de Sanz Adán (2014) el ecodiseño integra los aspectos ambientales en la concepción y desarrollo de un producto, con el objetivo de mejorar su calidad y al mismo tiempo reducir los costes de fabricación, a través de metodologías basadas en el estudio de todas las etapas de su vida (ciclo de vida del producto) desde la obtención de materias primas y componentes hasta su eliminación y reciclado una vez desechado.

³Ecoeficiente

De acuerdo a la definición De Simone & Popoff (1997) un enfoque ecoeficiente busca minimizar los desechos, contaminación y agotamiento de los recursos naturales sin dejar de satisfacer las necesidades humanas.

⁴Ecoescenografía

Es un neologismo que se utiliza para llevar la escenografía a una mayor conciencia de la ecología y problemas globales: para conceptualizar formas en las que una ética ecológica puede incorporarse a las prácticas escenográficas (Beer, 2020).

Las tres etapas en el proceso de producción escenográfica desde este enfoque son: co-creación o preproducción, celebración o producción y, circulación o postproducción que toma en cuenta la vida posterior de los materiales e ideas de la propuesta. Estas etapas proporcionan un marco fundamental sobre cómo los procesos holísticos, interconectados y simbióticos pueden integrarse en todas las áreas de la producción. El reto y la oportunidad para las diseñadoras de buscar esas posibilidades relacionales es una premisa central de sus prácticas (Beer, 2021:185).

La Guía para escenografías más sostenibles está disponible online en formato digital bajo licencia Creative Commons, por lo que es un recurso de acceso libre. Esta accesibilidad tiene como objetivo generar una comunidad colaborativa alrededor de la propuesta desde la premisa de que, para conseguir resultados favorables, se debe salir de la mirada individual y generar redes colaborativas de trabajo. Esto no solo mejora la cultura laboral sino que también atrae a un talento diverso, genera renovados esquemas de trabajo, formas de gestión y nuevos emprendimientos para el sector. Los beneficios de esta transición incluyen el acceso a financiamiento en condiciones más favorables, así como la capacidad de atraer a una audiencia cada vez más sensibilizada respecto a los problemas ambientales, entre otros aspectos.

Conclusión

El resultado del trabajo de investigación y desarrollo de la Guía contribuye a demostrar el potencial de la incorporación de aspectos sostenibles como uno de los criterios al momento de diseñar y producir escenografía expandida. Su potencialidad radica tanto en el impacto ambiental, social y económico positivo que puede generar como en las oportunidades innovadoras que promueve. Para ello, es fundamental que los grupos de interés hagan una transición desde modelos tradicionales de producción hacia modelos circulares.

La Guía no representa una solución definitiva para incorporación de criterios sostenibles en la actividad sino que introduce pautas dentro de las cuales los proyectos de escenografía expandida podrían transicionar hacia prácticas más sostenibles.

Dentro de las barreras halladas para su aplicación se encuentra la percepción de que la sustentabilidad representa una limitación, o supone una estética particular o restringida, requiere mucho tiempo y es costosa. Por otro lado, la economía circular y el ecodiseño son conceptos en gran medida desconocidos y en general percibidos como inaccesibles. Por lo tanto, se necesita de una combinación de educación, demostración de casos de éxito e integración de estas prácticas para facilitar la incorporación de las propuestas de mejora.

Según Beer (2022), la disposición de las creadoras para adoptar prácticas ecológicas es personal y depende en gran medida de sus valores, privilegios, circunstancias y oportunidades. Sin embargo, para la investigadora existen dos aspectos en los que se debería trabajar. En primer lugar, fomentar un modelo educativo que integre la

sostenibilidad en los planes de estudio, en segundo lugar, se debe avanzar en la agenda de prácticas ambientalmente responsables mediante regulaciones.

Una de las limitaciones detectadas durante la investigación es que las herramientas diseñadas para calcular impactos ambientales orientadas a la producción escenográfica no se han desarrollado completamente. Con un mayor avance de las mismas será posible comparar y tomar decisiones en base a los impactos ambientales calculados.

Actualmente, la Guía se encuentra en proceso de validación a través de su aplicación en diversos proyectos culturales, donde se está evaluando su viabilidad y aplicabilidad en la práctica, y se espera contar con una retroalimentación que permita enriquecerla desde estas experiencias.

Este proyecto e investigación fueron realizados en el contexto del Trabajo Final del Máster en Diseño Sostenible, Shifta, Elisava. Agradezco a Cristina Gazulla quien desde su rol de tutora me brindó una valiosa orientación durante mi investigación.

Referencias

Beer, T. (2016) *Ecomaterialism in scenography*. *Theatre and Performance Design*, 2:1-2, 161-172, DOI: 10.1080/23322551.2016.1179437. https://www.academia.edu/27826806/Beer_Ecomaterialism_in_Scenography_pdf

Beer, T. y Hes, D. (2017). *Sustainability in production: Exploring eco-creativity within the parameters of conventional theatre*. *Behind the Scenes: Journal of Theatre Production Practice*: Vol. 1 : Iss. 1. https://via.library.depaul.edu/bts_journal_of_theatre_production_practice/vol1/iss1/4.

Beer, T. *Ecoscenography*. <https://ecoscenography.com/what-is-ecoscenography/>

Beer, T. (2022) *Ecoscenography. An Introduction to Ecological Design for Performance*. Australia: Palgrave Macmillan.

Beer, T. y Vivian, David (2020) *Design and production. Eco-scenography and sustainable theatre production*. Editor David Fancy. Ebrary. https://ebrary.net/166802/education/design_production

Green theater. Taking action on climate change. (2008) Greater London Authority. https://www.london.gov.uk/sites/default/files/green_theatre_summary.pdf

Creative Industries and the Climate Emergency: The path to Net Zero. (2022) ISBN: 978-1-913095-06-2.

Julie's bicycle (2022) <https://juliesbicycle.com/>

Raya Mejía, M. (2021). *Escenografía expandida*. Cátedra Ingmar Bergman, Teatro UNAM. Conferencia, 63 min. <https://teatrounam.com.mx/teatro/fitu28/escenografia-expandida/>

Roca, M. et al. (2021) *Sustainability in the Opera Sector: Main Drivers and Limitations to Improve the Environmental Performance of Scenography*. Sustainability 13, no. 22: 12896. <https://doi.org/10.3390/su132212896>

Sanz Adán, F. (2014) *Ecodiseño un nuevo concepto en el desarrollo de productos*. Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones. ISBN: 978-84-697-0046-4.

The Theatre Green Book. (2021) Paddy Dillon, Green Book Co-ordinator. <https://theatregreenbook.com/>

Colofón

Editorial TAI

Calle Recoletos, 22. (28001) Madrid, España.

Tel. [34] 914 47 20 55

investigacion@taiarts.com

Editado por Marcos Merino y Antonio M. Villalba.

© De la presente edición, Aula Abierta S.A.

ISBN: 978-84-125572-3-7

PUBLICADO EN ESPAÑA. UNIÓN EUROPEA