

Un ensayo sobre lo urbano y la urbanidad

La célebre editorial turinesa Giulio Einaudi acaba de publicar el último libro de Franco La Cecla titulado *Contro l'urbanistica*. Se trata de un compendio de investigaciones realizadas por el autor palermitano para el afamado proyecto internacional *Laboratorio di Ricerca sulle Città*, puesto en marcha por el *Istituto di Studi Superiori de la Università di Bologna*. En el presente estudio, La Cecla ataca la disciplina encorsetada y ortodoxa de la urbanística teórica, toda vez enaltece la vivencia heterodoxa de la urbanidad práctica. Estamos, pues, ante un alegato a favor de la ciudad vivificada frente a aquella otra estéril y turistizada. Con atino, y parafraseando a Henri Lefebvre, el autor sentencia: "el problema es que la urbanística ha asesinado a la urbanidad" (41). No podría esperarse menos de un antropólogo: "La antropología tiene mucho que enseñar a la urbanística en este sentido. La producción de sociedad, de formas de vida, de relaciones entre las personas, aporta más a la ciudad que cualquier *real state* o cualquier pretensión planificadora" (47). Desatinadas intervenciones urbanas promovidas desde la administración política o el afán especulativo-financiero en la creación de nuevos desarrollos zonales, parecen atentar contra la común cotidianidad y los intereses sociales. La urbanística parece ofrecernos incesantes y suculentos prototipos de habitabilidad a la vez que destruye la pacíficante "*cultura contadina*", convocándonos a una deshumanizadora gentrificación territorial. Frente a esto, La Cecla nos propone un acercamiento experiencial y sensorial, es decir; nos

sumerge en la dimensión olfativa, visual, táctil y sonora de la ciudad. En contraposición a la urbe turistizada -favorecida por prestigiosos organismos internacionales como la UNESCO-, el autor asume la ciudad como un complejo ser vivo en constante mutación: "Magníficas y vivas ciudades de América Latina están amenazadas de muerte por quienes creen que una ciudad es una cartulina para los turistas y no un organismo en movimiento" (124). *Creative cities, creative factories, smart cities, resilient cities, nature cities, open source cities*, o las omnipresentes *world cities*, parecen reducir el complejo mundo de la ciudad a un aburrido eslogan postcapitalista. Prueba de ello es que ciudades como San Francisco, Milano, o Barcelona, entre muchas otras, han sido simplificadas a una mera e interesada etiqueta promocional que poco tiene que ver con la experiencia real percibida por sus habitantes.

De Yojakarta a Estambúl, pasando por Shangai, Kuala Lumpur, Ragusa Ibla, Hong Kong o París, La Cecla nos sumerge en un cáustico análisis sobre lo urbano y la urbanidad desde la autoridad que le confiere la cátedra de los estudios sociales: "creo que éste sea todavía el motivo principal de mi viajes, aquel que intenta entender como se vive desde dentro, como si fuese un verdadero habitante de la ciudad [...] La antropología es una forma de conocimiento por travestismo; como dice Tim Ingold, la antropología es la filosofía que tiene el coraje de vivir fuera" (17, 18). Distanciado de la urbanística como mero formalismo arquitectónico, La Cecla centra su discurso en la dimensión estética y filosófica de la ciudad. La disciplina urbanística -área temática monopolizada, en su mayor parte, por historiadores del arte, urbanistas y teóricos de la arquitectura- se expande ahora al ámbito sociológico. Y es que, si la antropología es la ciencia que estudia al ser humano y sus interrelaciones, ¿no debería de ser

este tema uno de los puntos nodales del recetario de su literatura crítica? La última aportación de Franco La Cecla supone una refrescante, grata y edificante visión sobre la ciudad contemporánea actual, poniendo en solfa la importancia de los estudios interdisciplinares en un ámbito académico cada vez más especializado.

Nuevos conceptos fotográficos en la era digital

1. El dibujo más fidedigno

Todos sabemos lo que es una fotografía pero a la hora de describirla no resulta tan sencillo establecer una definición concreta. Lo primero que nos llama la atención, es que la palabra fotografía está formada por dos griegas: foto y grafía, foto significa luz y grafía dibujo, por lo que entendemos que una fotografía no es otra cosa que un dibujo, un dibujo hecho con luz.

Gisèle Freund (1976) habla de los antecedentes ideológicos de la fotografía, como aquellos que no tienen que ver directamente con lo que sería el invento de la fotografía, pero sí hacen entrever su idea principal. Conseguir el dibujo más fidedigno de la realidad.

Por ejemplo, en el siglo XVI, Piero Della Francesca y Leon Battista Alberti utilizaban visores para realizar trabajos en perspectiva. Tenemos imágenes muy descriptivas de estas máquinas para dibujar en las

xilogrías de Alberto Durero (Imagen 1). El artilugio realiza una superposición óptica del tema que se está viendo y de la superficie en la que el artista está dibujando. El artista ve las dos escenas superpuestas, como en una fotografía que se haya expuesto dos veces. Esto permite al artista transferir puntos de referencia de la escena a la superficie de dibujo, ayudándole así en la recreación exacta de la perspectiva.



Imagen 1. Alberto Durero. Retrato. 1528. (Imagen extraída de la web del Museo Nacional del Prado: https://www.museodelprado.es/)	Imagen 2. Silueta anónima. J.W.von Goethe, 1780 (Imagen extraída de https://prezi.com/7o03gtryffkq/copy-of-historia-de-la-fotografia-del-siglo-xix-a-traves-del-retrato/)

A finales del siglo XVIII surge en Francia la máquina para realizar siluetas, divulgada por feriantes, se extendió rápidamente por Alemania, Gran Bretaña y los futuros Estados Unidos. Inicialmente estos retratos de sombras se hacían a mano y los contornos eran cortados en papel negro montado sobre un fondo blanco (Imagen 2). Las siluetas forman parte de una naciente cultura popular de la imagen. En el imaginario de esta época se incrusta la familiar visión de un marco ovalado que contiene una silueta en color negro sólido, ya sea colgado en un salón o en un minúsculo camafeo, la silueta se convierte en la expresión popular del retrato en este período.

En 1786 apareció el fisionotrazo (Imagen 3), permitía trasladar a una plancha calcográfica el perfil del modelo, combinando así la silueta con el grabado. “Es

precisamente el fisionotrazo que Gisèle Freund propone como paradigma del precursor ideológico de la fotografía" (Sougez, 2009: 35)



Imagen 3. A la izquierda aparato para realizar fisionotrazos. A la derecha fisionotrazo de Gilles-Louis Chrétien, <i>Retrato Femenino</i> , 1795. Colección Lester Smith, Londres. (Imágenes extraídas de http://coleccióndeminiaturas.blogspot.com.es/2009/05/el-delicado-arte-de-los-fisionotrazos.html)	Imagen 4. Litografía dibujada por Schubert. <i>Retrato de Leopoldo I de Bélgica</i> , 1850. (Imagen extraída de http://www.grabados-antiguos.com)

La litografía (Imagen 4) es otro procedimiento que responde a la búsqueda de medios de reproducción. El invento de Alois Senefelder iniciado en Alemania en 1796, cundió rápidamente por toda Europa. Se diferenciaba del grabado calcográfico por su menor coste y por precisar tan sólo de la habilidad de un dibujante, sin requerir los conocimientos técnicos de un grabador.



Joseph Nicéphore Niépce, hoy considerado el inventor de la fotografía, era aficionado a la litografía y comenzó sus experiencias con la reproducción óptica de imágenes realizando copias de obras de arte. Utilizaba para ello los dibujos realizados en piedra litográfica por su hijo. Niépce nunca fue un buen dibujante y en 1814, cuando perdió a su hijo con grandes cualidades artísticas tras su decisión de alistarse en el ejército, tuvo que aprovechar su experiencia como litógrafo y químico para buscar nuevas formas de producir. Sus mejores resultados los consiguió cuando decidió untar betún de Judea sobre placas litográficas para

inmortalizar sus imágenes. En 1822, Niépce tomó un grabado del Papa Pío VII (Imagen 5), y lo untó en aceite para hacerlo transparente. Expuso ese grabado a la luz del sol, dejando la placa untada en betún detrás, de tal modo que la luz del sol pasase a través de las partes claras del grabado endureciendo la capa de betún de Judea a la placa, dejando las partes de sombra sin endurecer. Después, tomó la placa litográfica y la sumergió en aceite de lavanda, de tal modo que las partes no endurecidas se disolvieron, dejando el grabado plasmado en la placa.



Imagen 5. Comparación entre el grabado de 1650 y el heliograbado de 1826 hecho por Niepce. *Papa Pío VII*.
(Imagen extraída de <http://es.wikipedia.org>)

Pocos años después llegarían las que serían las primeras fotografías conservadas. En diciembre de 1827 Niépce dio a su invento el nombre de heliografía, del griego

helios, sol, y grafía, dibujo, escritura.

Por lo tanto la fotografía nació de la obsesión del ser humano por obtener la representación más fidedigna de la naturaleza y su repetición infinita. Aparte los avances de química y de la cámara oscura ayudaron a este afán.

Pero... ¿en qué se diferenciaría la fotografía del grabado, del dibujo o de la pintura?. Según Walter Benjamin (1973) la fotografía contiene esa pequeña chispa de azar con la que la realidad queda fijada. Como una paloma que es cogida al vuelo por casualidad. Ésta es la gran diferencia de la fotografía con el dibujo o la pintura, la dosis de realidad que se cuela en la imagen a veces ni siquiera prefigurada por el artista o fotógrafo.

La fotografía está dotada de fracciones de segundo de realidad. Además ha sido validada como prueba de verdad por la mayoría de personas. Algo que nos han contado pero de lo cual dudamos, parece verificado cuando nos enseñan una fotografía. Todo esto ocurre porque le damos más veracidad a todo lo visual, de ahí los refranes: "si no lo veo no lo creo", "ver para creer", "fíate de tu ojo antes que de tu oreja".

La fotografía también se utiliza para incriminar. Desde junio de 1871 en que la policía de París la usó en la sanguinaria redada de los *communards*, las fotografías se emplean como un instrumento útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más miedosas. "El registro de la cámara justifica. Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen" (Sontag, 1974: 16)

2. La nueva fotografía

El término cibernetica denomina un nuevo campo de saber cuyo objetivo es idear mecanismos capaces de controlar procesos complejos, partiendo de una concepción de los mismos como sistemas informacionales. El fin principal de la cibernetica sería el idear tales "sistemas inteligentes", capaces de responder automáticamente ante situaciones específicas.

La necesidad de reunir una inmensa cantidad de datos inmediatamente disponibles para ser leídos, confrontados y ordenados según la lógica cibernetica iba a llevar a los diseñadores de los primeros ordenadores a crear un simple código binario formado por combinaciones de unos y ceros al que se podía traducir cualquier tipo de información. Esta es la definición inicial de la cultura digital, la reducción de cualquier tipo de material cultural (textos, gráficos, imágenes fijas o en movimiento y sonidos) a combinaciones algorítmicas legibles por el ordenador.

Según Jesús Carrillo (2004) la nueva tecnología digital tiene las siguientes características principales:

1. La capacidad casi infinita de almacenaje de datos, y su rápida accesibilidad a cada uno de ellos.
2. La combinabilidad. Todos los estímulos sensoriales han sido previamente codificados numéricamente, todos son reproducibles de un modo combinado y simultáneo en lo que se ha venido a llamar "hipermedia".
3. La convertibilidad. Los datos digitalizados pueden ser infinitamente recodificados para ser transferidos a un formato diferente según las necesidades de almacenamiento o reproducción. Esta característica está siendo vital en la circulación del material digital en la red para ser movido fluidamente.

4. La variabilidad. La codificación numérica de todos los materiales permite la fácil intervención sobre los mismos mediante la manipulación de dichos códigos.
5. La automatización absoluta de los procesos digitales. La modificación del material digital se produce mediante la aplicación de dispositivos automáticos (programas específicos sencillos de usar)
6. La producción de simulacros: La codificación numérica de los estímulos sensoriales permite la construcción de efectos digitales sensorialmente indistinguibles de aquellos que proceden de una reproducción de la realidad.
7. Posibilidad que tiene el usuario individual de, aplicando las posibilidades mencionadas, descontextualizar, apropiarse, modificar o interactuar con el material digital y, finalmente, llegar a diseminarlo en distintos soportes digitales o a través de la red.
8. La tendencia de los nuevos medios a "remendar" a los antiguos y, con ellos, sus modos de dirigirse a los receptores.
9. La progresiva sustitución de la narración por la base de datos como patrón discursivo dominante, así como la posibilidad casi infinita de acceder a cada uno de los fragmentos de un modo inmediato y simultáneo, incitan a la interrupción permanente de la continuidad narrativa.

Con la llegada de la tecnología digital y sus numerosas posibilidades de modificar la imagen (alterando el tono, contraste, saturación, brillo, texturas, integrando fragmentos de distintas procedencias...) la fotografía documental quedará seriamente cuestionada.

Lo que más afecta no es el paso de cámara analógica a

cámara digital. En definitiva da igual que la luz sensibilice un grano de plata que un pixel de un sensor. Tampoco el hecho de la postproducción en sí, pues también existía en analógico. Aquí lo realmente grave, lo problemático de verdad, lo que ha dejado por los suelos el mito de la objetividad fotográfica ha sido la gran divulgación y fácil asimilación por el público común del software de tratamiento de imagen. Por consiguiente, la credibilidad pasa de estar en la cámara de fotos, a estar en el fotógrafo como autor.

Tampoco debemos pensar que la fotografía tomada directamente, no manipulada, es sinónimo de verdad objetiva. Pensemos en un fotoperiodista fiel a la imagen directa que toma desde su cámara. ¿Lo que fotografía es real?

El mundo deviene un gran teatro, ya no hay divorcio entre realidad y representación. Las conferencias de prensa, las convenciones políticas, los acontecimientos deportivos, las grandes conmemoraciones, incluso algunas guerras, se han convertido en elaboradísimas dramaturgias con actores y figurantes, a los que se ha asignado un punto de vista fijo ante la cámara.

(Fontcuberta, 1997: 178)

Por lo tanto la manipulación de la imagen puede ser más verdadera que una imagen sin manipular. La fotografía se cierra a lo documental y se abre a lo artístico, puede haber más verdad en el arte que en la realidad representada.

En el caso de la fotografía, las imágenes significan "conceptos dentro de un programa". Son, al mismo tiempo, conceptos del mundo que el fotógrafo "captura

en imágenes". "Lo verdadero no es el mundo allá afuera", sino la fotografía, con lo cual lo internalizamos.

(Belting, 2007: 265)

3. Fotografía interactiva

Un tipo de manipulación fotográfica ha sido dotar a la imagen de interactividad. Fred Ritchin (2010) indica que se conoce como hiperfotografía a un juego interactivo y enlazado, donde la fotografía tiene distintas categorías espaciales y temporales. Como una especie de estrategia de un nuevo discurso visual que dejará en claro que la fotografía digital tiene una aproximación distinta con las categorías de espacio y tiempo. De tal modo, la imagen digital será una especie de multimagen capaz de ser modificada constantemente. Ello representaría una especie de múltiples puntos de vista en la construcción del discurso visual que permitiría desenmascarar fotografías supuestamente "verídicas", lo cual nos daría como resultado que la realidad no tiene una "verdad única".

En los últimos tiempos la visualización de las imágenes se acelera extraordinariamente. Hasta el punto que la circulación global de fotografías se ha convertido en una finalidad en sí misma. Internet es un lugar que permite tal circulación. Esto marcaría el nacimiento de la posmodernidad.

La obra de Olia Lialina está repleta de esta fotografía interactiva. Olia Lialina es una de las artistas pioneras del net art. Fundó la primera galería de net.art, Teleportancia, que abrió sus puertas virtuales en 1998. Lialina saltó a la fama internacional con *My Boyfriend Came Back From the War* (Imagen 6) un poema

multimedia basado en las posibilidades del hipertexto, "se trata de un ejercicio de narratividad no lineal en el que la ciega intervención del usuario sobre las imágenes y textos de la pantalla va desvelando y recombinando los fragmentos de una historia" (Carrillo, 2004: 211)

Esta obra cuenta la historia de dos amantes que se reúnen después de una guerra cualquiera. Los fragmentos descoyuntados de diálogo demuestran la enorme dificultad que tiene la pareja para restablecer la comunicación. Aparecen ante el espectador en borrosas imágenes en blanco y negro y fragmentos de texto blanco sobre fondo negro. Pulsar con el ratón sobre un texto hace que la imagen se desdoble en otras varias más pequeñas, cada una de las cuales revela una imagen o texto. La narración se desdobra también en múltiples hilos conductores. Este flujo crea un efecto similar al del montaje cinematográfico. Lialina estudió crítica cinematográfica en la universidad Estatal de Moscú. Este proyecto evoca la borrosa estética en blanco y negro y los carteles de las primeras películas mudas.

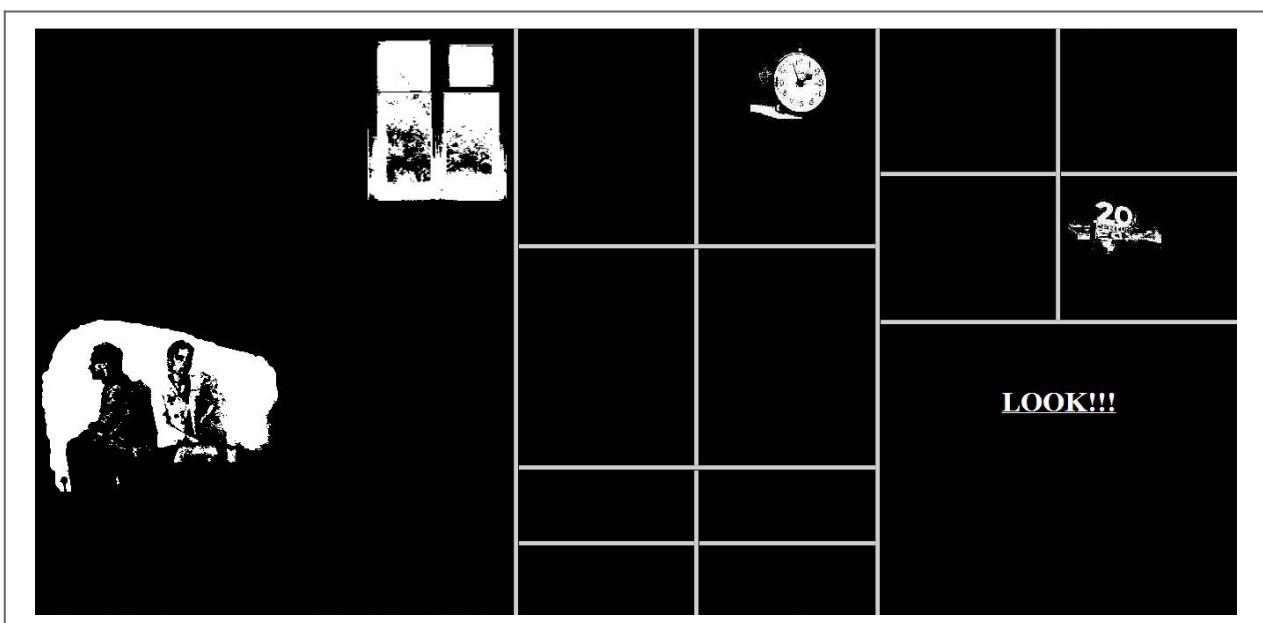


Imagen 6. Olia Lialina, *My Boyfriend Came Back From the War*. 1996 (Captura de pantalla del autor de la web: <http://www.teleportacia.org/war/wara.htm>)

A principios de siglo XXI surgen programas informáticos más sofisticados que permiten que una fotografía o parte de ella, sean hipervínculos que dirijan al espectador de un sitio a otro de la red. Además esta fotografía permite la combinación con dibujos, sonidos y videos. La foto es parte de la hipermedia, por lo tanto el espectador, ahora más que nunca, se hace coautor de la obra fotográfica decidiendo que ruta elegir interactuando con ella.

Joan Fontcuberta (2011) afirma que las fotos ya no recogen recuerdos para guardar sino mensajes para enviar e intercambiar. Fontcuberta afirma el nacimiento de una nueva fotografía que habita en internet que denomina posfotografía. Debido a la cantidad ingente de fotografías en línea, Fontcuberta aboga por su reciclaje, promoviendo las prácticas apropiacionistas. También defiende un nuevo artista camaleónico, que huya del arte como mercancía y que se confunda con el docente, coleccionista, curador, teórico etc.

3. La fotografía apropiada

El término apropiacionismo se utilizó durante los años 80 del siglo XX, por artistas como Sherrie Levine, quien se dirigió en el acto de apropiarse como el tema central de su trabajo artístico. Levine cita a menudo obras enteras en sus trabajos, por ejemplo, fotografiando las imágenes de Walker Evans (Imagen 7). Levine desafió las ideas de originalidad, llamando la atención en las relaciones entre el poder, el género, la creatividad, el consumismo y el valor de los productos básicos, las

fuentes y usos sociales del arte. Levine juega con el concepto de "casi igual".



Imagen 7. Izquierda: Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1981; Derecha: Walker Evans, *Alabama Tenant Farmer's Wife*, 1936 (Imagen extraída de Student Pulse)

La obra de net.art de Michael Mandiberg (2001) <http://www.aftersherrilevine.com/> se basa en el escaneado de la obra de Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1981. Una obra de net.art que se apropiá de una fotografía documental.

¿Cuál es entonces la diferencia entre copiar, escanear o reproducir una obra de arte y crear una obra apropiacionista?

Pensamos que por un lado la intención artística y, por otro, el discurso de fondo que hay en el acto conceptual de la apropiación que, para Sherrie Levine, incluía una

lectura alegórica de su obra.

Una lectura alegórica que también es posible en el caso de Mandiberg. Este autor ofrece descarga online de las imágenes en alta resolución y un certificado de autenticidad de cada imagen que puede descargarse y ser firmado por el mismo usuario. Ese divertido "certificado auténtico" servirá, según Mandiberg, para que todas las imágenes sean consideradas con la misma autenticidad y no al contrario. Este simpático acto de lucidez lúdica tiene otra explicación de su autor: "Esta es una estrategia explícita para crear un objeto físico con valor cultural pero poco o ningún valor económico".

La idea que subyace, por tanto, en el apropiacionismo es la de romper con el concepto de originalidad, de autoría y también, de algún modo, hacer arte usando las facilidades de copiado que ofrecen tanto la fotografía analógica como la imagen digital. Gracias a internet las facilidades de copiado (o capturado) de la fotografía digital son mayores.

El logro, seguramente, es la demostración de que es posible hacer arte reproduciendo arte, sin necesidad de la originalidad visual, con interés cultural y aparentemente lejos del interés económico.

Otro artista que utiliza la apropiación fotográfica en su obra es Thomas Ruff, un gran referente de la fotografía y el arte contemporáneo y uno de los miembros más destacados de la escuela alemana desde los años 80. El origen de las imágenes pasa a un segundo plano, la postproducción es lo que realmente importa en el trabajo del artista alemán, con unos resultados inesperados y con una visión sorprendente de paisajes.

Thomas Ruff manifiesta su interés a la hora de enfrentarse a una imagen. Persigue ir más allá del

instante, del momento que recoge. Se adentra en un mundo paralelo, buscando una lectura diferente a la convencional. El artista multiplica las experiencias visuales del espectador, extendiendo sus marcos de referencia más allá de la superficie de la fotografía, más allá del primer nivel o la primera impresión que dan sus imágenes.

En la serie *ma.r.s* (2010-2011) (Imagen 8) el artista modifica las imágenes de Marte captadas por satélite modificando el punto de vista cenital. La intención del artista es que el espectador tenga la sensación de estar viendo Marte a vista de pájaro. Además, añade colores a las fotos, resaltando la belleza de estos paisajes.

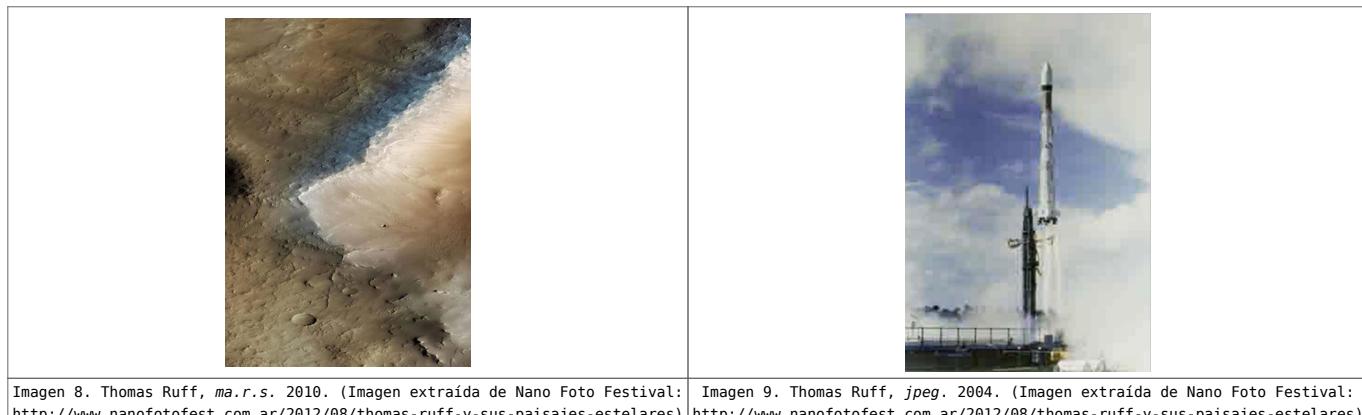


Imagen 8. Thomas Ruff, *ma.r.s.* 2010. (Imagen extraída de Nano Foto Festival: <http://www.nanofotofest.com.ar/2012/08/thomas-ruff-y-sus-paisajes-estelares>) Imagen 9. Thomas Ruff, *jpeg*. 2004. (Imagen extraída de Nano Foto Festival: <http://www.nanofotofest.com.ar/2012/08/thomas-ruff-y-sus-paisajes-estelares>)

Dentro de la serie *jpeg* (2004-2010) (Imagen 9), Ruff se apropiá de imágenes extraídas de internet a baja resolución, estos mapas de bits son ampliados tanto que el pixel se distingue perfectamente. El resultado para Ruff, es algo hermoso similar a la visión de un cuadro impresionista.



Por último en la serie *Cassini* (2008-2009) (Imagen 10, en la portada de este artículo) Ruff usa las imágenes de la NASA de Saturno tomadas desde la sonda Cassini. Ruff

transforma las imágenes en blanco y negro originales en otras con colores muy saturados.

A través de la visión de Thomas Ruff se inicia una nueva forma de entender la fotografía. No importa la procedencia de las imágenes, lo importante es la experimentación posterior del artista, resaltando las cualidades de los originales, hasta obtener un resultado sorprendente.

4. La fotografía en movimiento

La fotografía en movimiento la llamamos cine, Beck y Burg (2011) acuñaron el término "cinemagraph" a la técnica que utilizaron para dar vida a sus fotografías de moda y noticias. Los cinemagraphs (Imagen 11) son fotografías en las que ocurre una acción de movimiento menor y que se repite. Se producen tomando una serie de fotografías o grabaciones de vídeo y utilizando un software de edición de imágenes, componiendo las fotografías o fotogramas de vídeo en un archivo GIF animado de tal manera que el movimiento en parte del sujeto expuesto (por ejemplo, pierna colgando de una persona) se percibe como un movimiento repetitivo o continuado.

El efecto final es una mezcla entre cine y fotografía, es como sentir la respiración de los personajes congelados que protagonizan una fotografía.

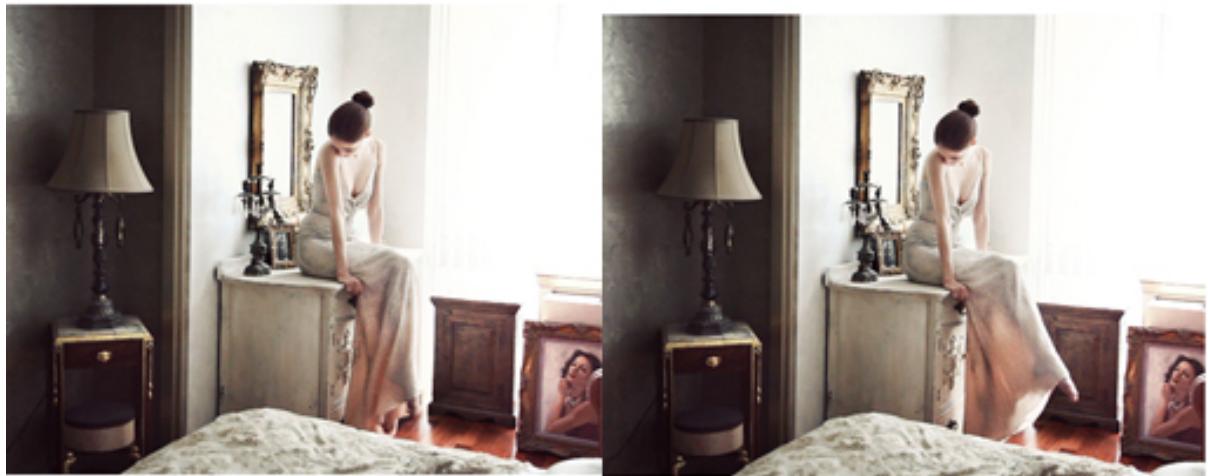


Imagen 11. Cinemagraph de Jamie Beck & Kevin Burg. 2012.
(imagen extraída de <http://cinemagraphs.com/>)



5. Fotografías de mundos virtuales

Hoy día nos encontramos con numerosos entornos de gráficos 3D: videojuegos, mundos virtuales, zonas donde elegimos nuestro propio avatar, llevamos una vida distinta a la real e interactuamos con otros usuarios. El usuario de estos entornos deambula por estos espacios libremente con la única misión de jugar, relacionarse con otras personas o conocer otros lugares virtuales. ¿Qué ocurriría si hiciéramos una fotografía en esos mundos?, ¿Podríamos considerarla fotografía “callejera”?

Como sucede en la fotografía convencional de arquitectura, aquí se trata también de crear a partir de espacios realizados por otros creadores.

La estrategia de “fotografiar” (más bien “de capturar la pantalla”) en los mundos virtuales 3D ha sido utilizada por Rovert Overweg, quien toma imágenes de estos entornos y escenarios de videojuegos.

Overweg, busca los límites del mundo 3D creado y lo fotografía, como sucede en la serie *The end of the*

virtual world (Imagen 12), creada a partir de los escenarios de videojuegos. Representaciones de los límites de la representación, plantea a base de imágenes de unas carreteras cortadas que nos invitan a pensar en qué hay más allá de la simulación," y probablemente como una más que irónica versión de la pregunta que el ser humano continuamente se hace: ¿qué hay más allá de este mundo?" (Martín Prada, 2012: 246)



Imagen 12. Robert Overweg, *The end of virtual world 1*, 2010. (Imagen extraída de <http://www.robertoverweg.com>)

6. Conclusiones

En definitiva, la fotografía digital e internet han ampliado el concepto que teníamos de fotografía. Esta nueva tecnología que permite fácilmente manipular la imagen, deja toda la responsabilidad de veracidad al

autor. El fotógrafo vuelve a ser dibujante ya que su lenguaje vuelve a ser una interpretación de la realidad, como un dibujo a mano alzada. Gracias a la tecnología se construyó una máquina capaz de realizar el dibujo más fidedigno conocido, "la verdad" la tenía la máquina de hacer fotografías. Ahora, también el avance tecnológico, devuelve al artista el interpretar, el opinar a niveles más altos, demostrando que la realidad no tiene una "verdad única". Ahora más que nunca, cuando hablamos de fotografía hablamos de arte. La nueva fotografía es capturada, manipulada, tomada por satélites, tomada de mundos virtuales, es interactiva, se recicla, se comparte y está cargada de conceptos. Ya la han bautizado como hiperfotografía o posfotografía, pero será el tiempo el que ponga el nombre definitivo a los dibujos de luz de nuestros días.

Julia Puyo. Lorem Ipsum

La directora de la galería fiel a su lema: "me gustan los artistas que explican nuestro tiempo", presenta esta pequeña-gran exposición-instalación de la joven artista Julia Puyo. Pequeña por el espacio que ocupa y grande por la abundancia de ideas y medios empleados para plasmarlas.

Se trata de una exposición audiovisual e interactiva programada dentro del festival PROYECTAMEDIA 2015. La preocupación de la artista es la comunicación, los discursos y comparecencias públicas y su parafernalia, el quehacer político donde apariencias, ambigüedades y el vacío en los discursos dejan la puerta abierta a infinitad de interpretaciones y equívocos. El lenguaje corporal y el

atuendo juegan un importante papel, así como el tratamiento por parte de los medios, la prensa texto y fotografía, la radio, las redes sociales y su manipulación. Lo que nos dejan ver, lo que quieren que veamos y oigamos, y la cantidad y velocidad de los mensajes recibidos impide que podamos asimilarlos.

Lorem ipsum es un texto que se emplea en borradores de diseño gráfico para ver el efecto final antes de insertar el texto definitivo que tiene que traer el cliente. Se trata de un texto que carece de sentido, aunque procede de un texto en latín de Cicerón *Sobre los límites del bien y del mal*, se emplea con palabras incompletas y con letras inusuales en un texto latino. Jugamos con la apariencia, es un texto pero carece de sentido.

Pasamos por una alfombra roja propia de eventos y actos oficiales en la que se han recortado las palabras *lorem ipsum*, es parte de la obra, está ahí dispuesta para que la vayamos degradando con nuestros pasos.

En *Portadas de periódico*, serigrafía negra mate oculta casi todo el contenido dejando a la vista solamente una franja milimétrica en la que se ve una frase descontextualizada de una noticia y una fracción de imagen correspondiente a otra diferente, creando equívocos.

Un vídeo tríptico *Artefactos 1-2-3*. *Artefacto 1* nos muestra transmisores que emplean los periodistas unidos por una cinta adhesiva formando un ramillete. En *Artefacto 2* el ramillete es de micrófonos y en *Artefacto 3* son micrófonos jirafa unidos por cables.

En *El tiempo real* un dispositivo esta programado para medir, en diversos tweets, el flujo de comentarios relativos a las elecciones generales, a la vez que emite un sonido, cuanto más nos acerquemos a la fecha de su celebración más cantidad de mensajes va a emitir y lo va a hacer a más velocidad, es

imposible asimilarlos todos, una vez pasada esta fecha irá disminuyendo la velocidad y por lo tanto el ruido.

Micrófono acoplado, calificado por la autora como micrófono contestatario, ya que conforme la persona se acerca emite un sonido, cada vez mas agudo, que impide su uso.

Marquage au sol/Semiosis, son una serie de serigrafías que representan diferentes signos, estos son marcas en el suelo tomados de fotos de prensa, comparecencias o eventos en espacios públicos. Todas estas señales tienen el mismo significado, es el lugar donde se tiene que colocar el orador.

Zonas sensibles, diversas fotografías satélite de espacios donde se ubican edificios oficiales: Congreso, Senado, asambleas legislativas de las comunidades autónomas, que la artista ha manipulado haciendo desaparecer de la vista los citados edificios.

En la obra *Cuello de camisa*, sólo vemos un cuello de camisa blanco enmarcado, que hace referencia a la categorización de los trabajadores por su atuendo o por el color de sus camisas, en este caso trabajador de oficina.

Es una presentación meditada y trabajada, con dominio de las técnicas y medios empleados, reflexiva, trascendente y divertida si entramos a conocer las intenciones de la artista, que además derrocha ideas, cada una de las cuales por si sola podría dar pie a otra exposición.

María Pilar SANCET BUENO

La galería Antonia Puyó, con Patricia Puyó como directora, mantiene en su segunda exposición la arriesgada línea con artistas para muy minorías, algo que alabamos de forma total. Esta vez, desde el 18 de diciembre, inaugura exhibición la joven artista Julia Puyo, Zaragoza, 1988, con el título *Lorem Ipsum*, que definimos como muy pensada, por su complejidad, bajo varias específicas direcciones y un perfecto resultado. El excelente prólogo de presentación, una exhaustiva doble hoja, es de la también joven zaragozana Nerea Ubieto, bajo el título *Relleno para Descargar*. Tan exhaustiva que al crítico de arte le deja muy poco espacio. Citamos un apartado para que el lector vea por dónde camina la exposición. Afirma Nerea Ubieto:

El trabajo de Julia Puyo analiza de forma exhaustiva y crítica los entresijos, paradojas e incongruencias de los procedimientos políticos y su imaginería utilizando un lenguaje poliédrico acorde a la experimentación del mundo en <<caída permanente>>, es decir, privada de un punto de vista estable a favor de "múltiples perspectivas, ventanas superpuestas, líneas y puntos de fuga distorsionados" (cita a Hito Steyeri). La acumulación y alteración de imágenes, el uso de programación y modelado 3D, así como la creación de dispositivos tecnológicos son algunos de los procesos de los que se sirve la artista para adaptar su discurso a la velocidad y el desconcierto de la sociedad actual.

Este sentido crítico sobre la sociedad vinculado con los políticos y su actividad práctica es el mayor defecto de la exposición, de manera que como obras de arte, muy buenas, tenemos las 12 portadas de periódicos en negro con estrechas bandas en color abajo el título *Portadas de periódico*.

La exposición comienza antes de abrir la puerta que da acceso a la sala de exposiciones. Se trata de *Cuello de camisa*, que es un cuello de camisa blanco intachable, ni las sábanas de cualquier hospital, dentro de una caja, que, como nos indica Nerea Ubieto, se alude a la categorización de los trabajadores

atendiendo al color del cuello de su camisa, propia de la tradición anglosajona. Se entra a la sala y en el suelo hay una alfombra roja con la frase *LOREM IPSUM*, como dos palabras inventadas de relleno para la maquetación de cualquier publicación. También tenemos una pequeña pantalla en la que salen los mensajes recibidos y un mecanismo que emite un fuerte ruido conforme se reciben los mensajes. A sumar, en dicho sentido, la titulada *Micrófono acoplado*, que es un típico micrófono de pie capaz de emitir un sonido espantoso conforme te acercas para hablar. Inoperante pues a nadie del público se le ocurre acercarse para hablar. Total que entre los mensajes recibidos y el micrófono, ambos en plan ruido, lo único que apetece es pegarles un par de martillazos o salir a la calle. Nos inclinamos por la primera solución. También tenemos una especie de planos de edificios, muy poco atractivos, como obras tituladas *Zonas sensibles*, que aluden a aquellos edificios dentro de la Ley de De Seguridad Ciudadana que prohíbe manifestaciones en edificios tipo Congreso de los Diputados. Un tema que cualquiera lee en los periódicos con cambiantes criterios según sea el autor del artículo. Sin olvidar los tres vídeos, todos muy juntos que funcionan al mismo tiempo, también tenemos varias obras con fondo oscuro y marcas en rojo de diferentes formas, que aluden a objetos descontextualizados dentro la comunicación. Tanta crítica, medio gratis, sobre facetas que sabe el más idiota. Conclusión: Nos quedamos con las 12 serigrafías tituladas *Portadas de periódico*, de ahí su forma rectangular vertical, que tienen fondo negro y una exquisita banda por obra en colores como ruptura del dominante negro, que abordan temas políticos con diminutas alusiones, como el auténtico peñazo de la bandera griega a raíz de las últimas elecciones en Grecia y nuestro “ilustre” alcalde de Zaragoza colgándola en pleno Ayuntamiento. Mejor la de Nigeria por las 300 niñas secuestradas.

Nuestra crítica puede parecer muy negativa, lo cual se debe al tema dominante que arrasa con todo, pero es cierto que la

exposición tiene absoluta coherencia. Esta artista debe encontrar el equilibrio entre la obra de arte y el tema que sea, porque estar obsesionada con la crítica social y política, como única alternativa, significa limitarse a una dirección de inestables resultados.

Manuel PÉREZ-LIZANO FORNS

Ana Peters. As de picas

No sé qué hacer de mi. Sólo estoy dotada para una cosa: la vida, pero es una actividad deficitaria. No hay mercado para ella. Nadie la quiere. No sé qué hacer conmigo

(Margarita en el film *Margarita y el lobo*, de Cecilia Bartolomé)

Trébol, realizada hacia 1966, representa a una mujer rubia, muy maquillada, que observa al espectador mientras abraza a un hombre del que sólo podemos apreciar la nuca. Recuerda a las imágenes que Roy Lichtenstein realizaba de forma contemporánea, pero no con su característico punteado, sino con una pincelada abocetada, que corre el rímel de la modelo. Tréboles extraídos de la baraja francesa completan la escena, símbolos propios de un medio de estampa popular con el que Ana Peters se sentía especialmente identificada. La mujer en la España de la posguerra no jugaba un importante papel, sino un trapo de limpieza –frase de Quino en boca de Mafalda que encaja a la perfección-. Era una carta más dentro del juego

másculino.

La artista, nacida en Alemania, recibió formación artística entre Madrid y Valencia. De acuerdo a su marido, Tomás Llorens (a la sazón, primer director del IVAM), Ana Peters habría tomado contacto con obras de Warhol, Lichtenstein o Rauschenberg en la Galería Illeana Sonnabend, durante un viaje familiar a París. Lo más representativo del pop art sirvió de base para que se aunaran otros recursos procedentes del cómic, la publicidad o el diseño, creando una obra personal (merece la pena aplicar en este caso la palabra), que ironizaba y criticaba los estereotipos femeninos presentes en la España (y, en verdad, también, aunque en menor medida, en la Europa) de la época. En la muestra se proyecta además parte de la película *Margarita y el Lobo*, de Cecilia Bartolomé, un ejemplo perfecto de las reivindicaciones feministas durante los años sesenta: el film, de unos 40 minutos de duración, constituyó el trabajo de prácticas de fin de curso en la Escuela de Cine de Madrid de su directora. Le costó censura, orillamiento y numerosos problemas. Su caso fue el de muchas mujeres de su generación, –la también directora Josefina Molina o la propia Ana Peters–, oprimidas entre dos generaciones de mujeres del franquismo: la de la Margarita interpretada por la actriz Julia Peña, con acceso a la formación académica y a pequeños aires de renovación que se colaban entre las rendijas del régimen, y la de su suegra, mujer “con clase”, encarnación de todos los ideales de la Sección Femenina. Cuando Margarita destaca que sólo está *dotada para una cosa: la vida, pero es una actividad deficitaria. No hay mercado para ella*, no sólo habla del ideal de mujer y de su falta de integración laboral, social o personal, sino de la lógica capitalista, que impone alienamiento hacia un *statu quo* considerado como inevitable (o, incluso, natural), tanto en dictadura como en democracia. En *Victoria* –en cierta manera, obra imagen de la muestra–, se da forma a una mujer de melena rubia y labios pintados que porta gafas de sol. En ella tan sólo contempla una imagen de sí misma, que puede ser perfectamente la de otra mujer,

producida en serie a partir de un arquetipo común. Se juega con la ironía y se descontextualizan mensajes masivos, para que puedan ser vistos desde un prisma distinto por el espectador. La publicidad (es algo que sucede en la actualidad), extraída de los intermedios televisivos o de las marquesinas publicitarias (donde parece acomodarse a la perfección), resulta muchas veces ridícula y en buena medida reprobable hacia las marcas o las agencias que la crean y distribuyen.

En claro combate contra esta dictadura extendida por los mensajes masivos difundidos por televisión o publicidad, y contra la abstracción, concebida como una forma de expresión controlada y financiada desde el poder franquista, Ana Peters fue una de las fundadoras e impulsoras de Estampa Popular (que en Valencia aglutinaba a nombres como Manolo Valdés o Jordi Ballester), que abogaba por un arte figurativo alejado de elitismos. Aproximadamente una treintena de obras dan a conocer su trabajo durante los años sesenta, con el apoyo de multitud de documentos gráficos y revistas de la época, que recogen desde el estereotipo de mujer más extendido en la España de posguerra, hasta reivindicaciones feministas en la línea de la artista.

No es, en verdad, la primera muestra dedicada a la creadora por parte del IVAM: en 2007 el museo organizó una exposición centrada en su producción abstracta –realizada a partir de los años 90-, mientras que con motivo de la muerte de Ana Peters en el año 2012, se exhibieron varias obras a modo de homenaje. Sin embargo sí que es, quizás, una de las más interesantes: se suma a la multitud de relatos que revisan el peso de la abstracción de grupos como El Paso y plantean una necesaria diversidad en la construcción del discurso histórico. En ese mismo sentido se encuentra la propuesta del IVAM *Colectivos artísticos en Valencia bajo el Franquismo*, donde además de Estampa Popular, se analizan las aportaciones de Equipo Realidad o Equipo Crónica. Comisariada por Román de la Calle y

Ramón Escrivá, encaja perfectamente con el contexto de Ana Peters y permite al espectador trazar un recorrido hasta mediados de los años setenta por el ambiente de reivindicación valenciano.

Dos motivos institucionales –obvios- permiten entender las muestras organizadas por el IVAM: por un lado, la renovación expositiva que el museo ha emprendido tras la etapa dirigida por Consuelo Ciscar. El que se había constituido como uno de los referentes del arte contemporáneo en España, había visto reducir su prestigio a bajo cero tras los escándalos en su gestión. Todas las crónicas culturales recogieron a su nuevo dirigente –un exultante José Manuel García Cortes-, defendiendo la necesidad de que el centro recuperase el lugar que había perdido en el panorama artístico. Por otro lado, el museo ha recibido recientemente tres depósitos que suman más de 200 obras de decenas de artistas contemporáneos: la colección Cal Cego, la del arquitecto Juan Redón y la de los herederos de Ana Peters, unas 16 obras que se han utilizado en su mayoría para componer la muestra, comisariada además por una de las conservadoras del museo, María Jesús Folch. El planteamiento curatorial por parte del personal del centro responde a una nueva línea de actuación que busca otorgar mayor peso a los profesionales de la casa, a la par que reducir gastos. Tras medio año de nueva política, el IVAM ha acogido a Bruce Nauman, a Martha Rosler (junto a obras de Josep Renau) o, a lo largo del verano y compartiendo protagonismo con Ana Peters, a Francesc Ruíz con el proyecto *Les Esses*.

El diseño de una nueva línea expositiva es algo francamente complicado y que la nueva dirección del museo parece haber conseguido. Falta terminar el año y observar la recepción global y si los “casos de estudio” toman forma en un futuro como publicación, pero la dirección es buena: en febrero el centro organizó junto al colectivo Desayuno con Viandantes, una simbólica apertura del espacio abierto situado en su parte

posterior, que dio lugar a comienzos del estío al proyecto de instalación de un jardín escultórico y de un plan de mayor integración con el céntrico barrio de El Carmen. El museo busca concebirse como una pieza más dentro de la baraja social que lo rodea, y no como un elemento aislado. Integrarse con los creadores valencianos, sin renunciar a la calidad de las exposiciones y reduciendo gastos. De momento, el camino es francamente bueno. Hay que seguir recorriéndolo.

Diego Arribas. Suite Ojos Negros

Cada año, el Colegio de España en París selecciona a diez creadores españoles para mostrar sus trabajos en la sala de exposiciones de este centro cultural ubicado en la Cité Internationale Universitaire de la capital francesa.

El artista madrileño afincado en Teruel, Diego Arribas, ha sido el encargado de abrir la temporada expositiva 2015-2016 con la muestra *Suite Ojos Negros*, que pudo visitarse a lo largo del mes de octubre.

La fascinación de Diego Arribas, por las minas y canteras abandonadas está en el origen de esta exposición, en la que rinde homenaje a uno de estos inquietantes espacios: las minas de hierro de Sierra Menera en la localidad turolense de Ojos Negros (España). Restos de utensilios, fragmentos de rocas, pizarras y polvo de mineral, recogidos en su deambular por las minas, forman la paleta con la que Arribas recrea estos paisajes del silencio y la desolación. Una actividad creadora que forma parte de su proyecto *Arte, industria y territorio*,

una iniciativa para transformar este enclave minero en un espacio para el arte, reconocida con la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Ojos Negros.

La exposición está formada por 14 obras y cuatro fotografías que recogen el momento en el que Arribas conoció estas minas de hierro a cielo abierto, en 1990, cuando la compañía minera acababa de abandonar su explotación. Unas instantáneas que ayudan a contextualizar la muestra, ya que reflejan el paisaje desolado de un mar de mineral descarnado sin presencia alguna de vegetación, como consecuencia del trasiego continuo de camiones, excavadoras y trenes que circularon por este enclave turolense a lo largo de los casi cien años de actividad extractiva.

La influencia de los artistas de la corriente del *Land-art* que han trabajado *con* y *en* el paisaje, como Robert Smithson o Richard Long, está presente en estas obras, en las que Diego Arribas ha trasladado las impresiones de su recorrido en solitario por las pistas y rincones de la explotación minera a la superficie de sus composiciones. La desnudez y la aspereza del paisaje minero, construida a base de tierras, rocas y mineral, son los protagonistas de estas obras de marcado carácter telúrico que nos hablan de una “interpretación dialéctica del paisaje de nuestra época”, como señalara Javier Maderuelo en su reseña de la primera exposición en la que Arribas dio a conocer su trabajo en torno a las minas de Ojos Negros.

Escena ilustrada en (parte

en) Valencia

Últimamente he oído que la ilustración vive en España una "edad de oro". Supongo que porque, de repente, casi todo el mundo ya conoce en qué consiste el oficio de ilustrador. No hace mucho tiempo cuando me preguntaban a qué me dedico, tras mi respuesta mi interlocutor abría mucho los ojos y repetía: "i-lus-tra-dooor... si, si...", y ante su extrañeza yo decía: "bueno, dibujante"

(Carlos Ortín, entrevista para Makma)

☒ Valencia siempre ha gozado de una amplia escena en lo que a cómic e ilustración se refiere. Fue tradicionalmente el segundo centro editorial español de este tipo de publicaciones por detrás de Barcelona (y por delante de Madrid). La mítica Editorial Valenciana (el lector tendrá en la retina a *Jaimito*, *Pumby* o al Guerrero del Antifaz) fue una de las más firmes competidoras de la barcelonesa Editorial Bruguera hasta los años setenta, que consolidaron a la catalana e hicieron perder cuota de mercado a la valenciana (cuyas puertas cerrarían una década después). Contemporáneamente, una nueva generación de ilustradores, entre los que se encontraban Sento, Micharmut o Mique Beltrán, sentaron las bases de la escena valenciana actual. El MuVIM recogió hace unos años una muestra dedicada al que a veces se ha considerado como precursor de la Nueva Escuela Valenciana, Miguel Calatayud (y hasta hace apenas dos meses, el museo expuso obras del pintor e ilustrador José Segrelles). En la actualidad, Valencia sigue siendo lugar de trabajo para muchos ilustradores, que gracias a Internet extienden su influjo a otros mercados más receptivos o, simplemente, más potentes que el parco círculo de trabajo que ofrece España. Con la finalidad de potenciar a los emergentes (cuya enumeración sería simplemente eso, una enumeración, que no les haría justicia) y de crear un diálogo con los

consolidados (entre los que se encuentran el propio Sento, Carlos Ortín o Elena Odriozola) y con el público, surgió la iniciativa del Circuito de la Ilustración de Valencia, cuyas obras reúne la exposición.

Realizada en febrero en la ciudad, la propuesta de gestión cultural reunía exposiciones en diferentes espacios (desde el barrio de Ruzafa hasta Benimaclet), y se acompañaba de mesas redondas, charlas o sesiones de dibujo en vivo (que tan bien definió e hizo conocidas el Festival Internacional de Cómics de Angulema). El Circuito recuerda, por ejemplo, a algunas muestras de los primeros Ilustratour antes de consolidarse en su última edición en Matadero Madrid o, en cierta manera, al proyecto Arte Cotidiano, por su integración en distintos comercios de la ciudad. Funciona muy bien y aprovecha los distintos recursos culturales (lo que podríamos llamar, de forma un tanto manida, “sinergias”): en este caso, la comisaria ha continuado la senda lógica y ha reaprovechado una serie de obras mostradas durante el Circuito para componer la muestra, conformada por 79 obras (a la venta además durante el recorrido), distribuidas en cuatro grandes bloques en un pasillo en forma de L. Normalmente, no me inclino especialmente hacia exposiciones recopilatorias –como tampoco me gustan en exceso los CDs del mismo tipo– porque dan una muestra viva (como sucede, por otro lado, con cualquier comisariado), de uno de sus principales problemas: la subjetividad. En cuanto a los creadores, *ni son todos los que están, ni están todos los que son*. La apuesta de selección es personal. Pero lo cierto es que tampoco pretende ser de otra forma, y está bien que lo leamos así: muchos grandes eventos sobre ilustración actúan de la misma forma (desde selecciones basadas en Ferias del Libro hasta premios literarios).

Sin embargo, en general y al margen de que la selección responda a uno u otro criterio y pequeño de subjetividad, el panorama de la ilustración española actual (por mucho que se repita en exceso últimamente, no está de más decirlo otra vez)

resulta muy variado y rico. Si el lector no pudo acudir al Circuito de la Ilustración de Valencia, merece la pena ver la exposición aunque sólo sea para apreciar un poco la punta del iceberg.

Diseño gráfico de una etiqueta: elementos y funciones.

CONCEPTOS INTRODUCTORIOS.

"La etiqueta: imagen de identidad e identificación. En su evolución histórica aparece primero la información, el texto que identifica e indica la procedencia del producto. A este contenido básico se añaden más tarde los adornos tipográficos y a partir del S. XVIII se incorpora la ilustración." (Hervás, 1999: 88).

La etiqueta es imagen de identidad, pues presenta o representa a un producto concreto, al tiempo que lo es también de identificación, puesto que ayuda al consumidor a diferenciar un producto de otro. No pretendemos aludir al mayor número de etiquetas de diferentes productos del mercado nacional y/o internacional, creando de este modo un abanico tan amplio como inabarcable y que en muchos casos no guardaría relación entre sí por los diferentes campos: alimentación, cosméticos, transportes, etc., sino centrarnos en un solo sector, el de la alimentación.

Hecha esta aclaración, tomaremos como punto de partida en este

apartado, la etiqueta como diseño, una cuestión tan simple como la siguiente: *¿Qué es una etiqueta o cuál es la definición de ésta para fines de marketing?*, nos ayudará a estudiar el diseño de una etiqueta y en concreto, la razón de ésta. Para ello partiremos del punto de vista de diferentes autores, así como de cuáles son las definiciones que éstos dan acerca de la etiqueta, en cuanto a diseño en sí se refiere.

En primer lugar, citaremos a autores como Stanton, Etzel y Walker (2007), los cuales consideran la etiqueta como: "la parte de un producto que transmite información sobre el producto y el vendedor. Puede ser parte del empaque o estar adherida al producto" (Stanton, Etzel y Walker, 2007: 289).

Por otro lado, según otros autores, tales como: Kerin, Hartley y Rudelius (2009), la etiqueta es definida de la siguiente forma: "es una parte integral del empaque y suele identificar al producto o marca, quién lo hizo, dónde y cuándo se hizo, cómo debe usarse y el contenido y los ingredientes del paquete" (Kerin, Hartley y Redelius, 2009: 299).

Sin embargo, finalmente, autores como Fischer y Espejo (2004: 201-206), definen la etiqueta de la siguiente forma: "es la parte del producto que contiene la información escrita sobre el artículo; una etiqueta puede ser parte del embalaje (impresión) o simplemente una hoja adherida directamente al producto"

Llegados a este punto, podríamos plantear una definición de etiqueta destinada para fines de marketing, y con ello volveríamos al primer párrafo, donde afirmábamos que la etiqueta es *identidad e identificación*. En primer lugar, como *identidad*, ya que nos permite conocer sus características (ingredientes, componentes, peso, tamaño...), indicaciones para su uso o conservación, precauciones, nombre del fabricante, procedencia, fecha de fabricación y de vencimiento, entre otros datos de interés que dependen de las leyes o normativas vigentes para cada industria o sector. Y en segundo lugar,

como *identificación*, puesto que como parte importante del producto, puede estar visible en el empaquetado y/o adherida al producto mismo y cuya finalidad es la de brindar al cliente información útil, que le permita en primer lugar, identificar el producto mediante su nombre, marca y diseño; y en segundo lugar, distinguirlo de otros del sector y que son de la competencia.

TIPOS DE ETIQUETAS

Lamb, Hair y McDaniel (2006: 323), plantean que por lo general la etiqueta asume una de dos formas:

1.-Etiquetas persuasivas: Son las que se centran en un tema o logotipo promocional en cuestión, quedando en un segundo plano todo lo referente a la información al consumidor. Se trata de un tipo de etiquetas, donde se suelen incluir declaraciones promocionales, tales como: nuevo, mejorado... las cuales, terminan por no resultar persuasivas, según dichos autores, ya que acaban saturando al consumidor con "novedad".

2.- Etiquetas informativas: Diseñadas con objeto de ayudar a los consumidores a que seleccionen adecuadamente los productos y a reducir su disonancia cognoscitiva después de la compra.



Figura 1. Jumex. Etiqueta informativa y persuasiva.

Miguel Alberto Bernal Murillo (2009) analiza la etiqueta del Grupo Jumex (Figura 1), donde se utiliza una etiqueta persuasiva e informativa, tal y como exponen los autores Lamb, Hair y McDanie. En dicha etiqueta confirmamos lo que Kotler y Keller (2006), nos dicen acerca de las funciones de las etiquetas:

- 1.- Identifican el producto o la marca.
- 2.- Muestran promociones de los productos.
- 3.- Sirven para describir el producto: quién lo fabricó, dónde, cuándo, qué contiene, cómo se utiliza e indicaciones de uso seguro. Por último, promueven el producto con gráficos atractivos.

Un aspecto destacable es que un producto o, más concretamente

su envoltorio, puede incluir ambas formas de etiquetas (persuasiva e informativa). Por ejemplo, en el caso de los cereales (Figura 2), que en la parte frontal suelen incluir una etiqueta persuasiva (el logotipo y frases promocionales) y en los costados, una etiqueta informativa (con información nutricional, ingredientes, etc.).



Mientras para los autores anteriores, Lamb, Hair y McDaniel, había dos clases de etiquetas, para Stanton, Etzel y Walker, son tres, las clases principales de etiquetas:

1.-Etiquetade marca: Es sencillamente la etiqueta sola, aplicada al producto o al packaging. Por ejemplo, la etiqueta que podemos ver en una prenda de vestir.

2.-Etiquetadecscriptiva: La que nos aporta una información objetiva acerca de un producto, así como de su uso y otras características pertinentes. Tal es el caso de las etiquetas de medicamentos.

3.- Etiquetado grado: Mientras en otros países, ésta, identifica la calidad de un producto en cuestión, mediante una letra, un número o una palabra, vendría a ser similar a cuando en diferentes productos españoles se representa dicha calidad por un sello especial, indicando premios adquiridos por el producto, su calidad y/o denominación de origen, en caso de tenerla.

Como ejemplo gráfico, destacar el envoltorio de "Antiu Xixona" (imagen de portada), donde apreciamos que, del nombre del producto, queda reflejada de algún modo su calidad, mediante sellos que también atestiguan su procedencia, denominación de origen y premios y/o menciones otorgadas al producto en cuestión.

Finalmente, según Fisher y Espejo (2004), las etiquetas se pueden clasificar en dos tipos:

1.-Etiqueta obligatoria: Se trata de las normas de etiquetado que legislan los distintos gobiernos, para proteger al consumidor en lo concerniente a salud y seguridad. De este modo, se le protege de los informes y/o publicidad engañosos, garantizando, por tanto, información precisa al consumidor. Dicha información tendrá como resultado una elección racional, por parte del consumidor, de entre la gran variedad de productos que ofrece el mercado.

2.- Etiqueta no obligatoria: Es la que se añade, aparte de la requerida institucionalmente, y podemos observar dos categorías, según estos autores:

a.- Etiqueta sistemática: Informa sobre la composición y las propiedades de los productos.

b.- Etiqueta concebida y aplicada por los productores y vendedores: La mayor parte de las etiquetas no obligatorias entran en esta categoría ya que describen el contenido en forma total o parcial.

FUNCIONES DE LA ETIQUETAS

Dependiendo de a qué sector vaya dirigida una etiqueta, tendrá unas funciones diferentes, ya que debe especificar y reflejar mensajes muy variados, en función del consumidor al que va destinado ese producto. Según Kotler y Keller (2006), las etiquetas desempeñan diversas funciones:

- Identificar el producto o la marca.
- Graduación del producto
- Descripción del producto: quién lo fabricó, dónde, cuándo, qué contiene, cómo se utiliza e indicaciones de uso seguro.
- Promoción del producto con gráficos atractivos.

A tenor de lo estudiado hasta ahora, y completando con lo anterior, podemos definir las siguientes funciones en las etiquetas:

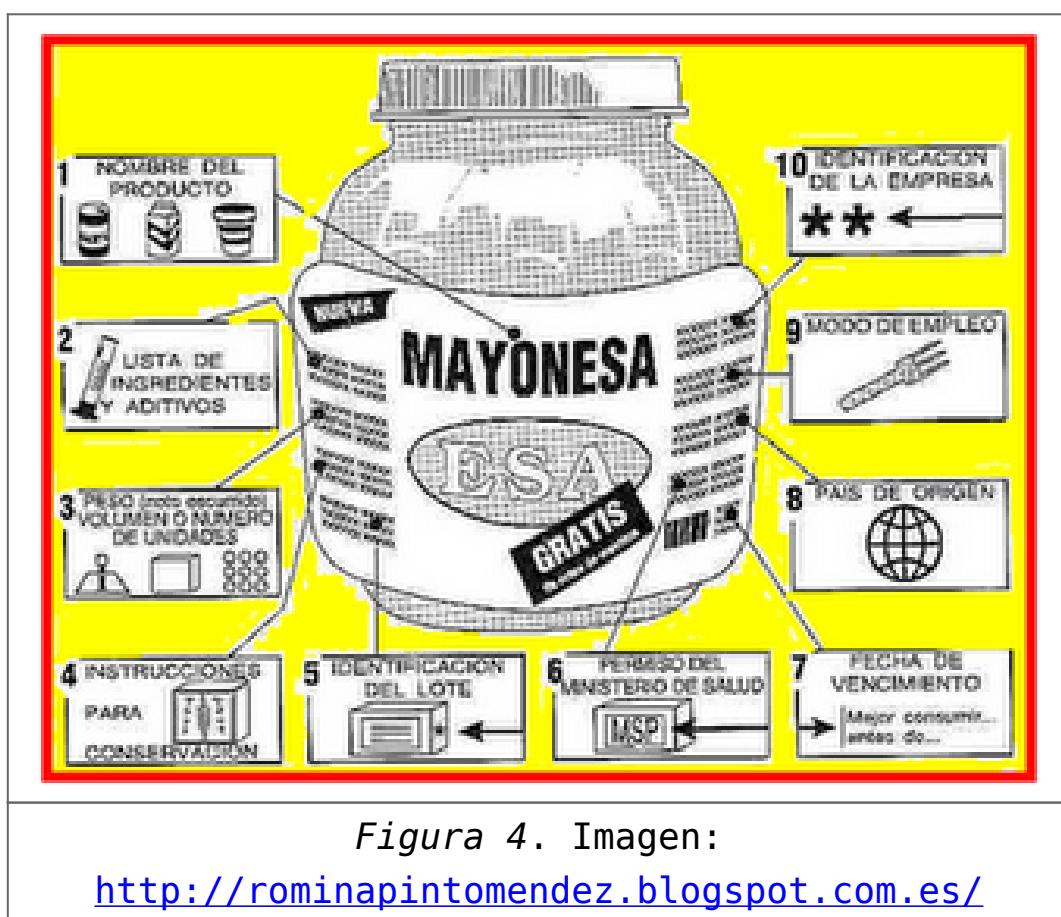
- 1.- Identificación del producto.
- 2.- Descripción e información sobre dicho producto.
- 3.- Graduación del producto, en función de su calidad.
- 4.- Promoción: diseños y marketing que lo distinga del resto de productos del sector.
- 5.- Cumplimiento de las leyes y normativas vigentes para dicha industria o sector en cuestión.

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA ETIQUETA.

A continuación, veremos algunas características generales de la etiqueta:

- Debe ser adaptable al envase en tamaño, color, forma, etc.
- Debe de estar fabricada en un material resistente, para que perdure fija en el producto, desde que sale del almacén hasta llegar a manos del consumidor.
- Debe estar perfectamente adherida al producto o al envase, de este modo se evitará que se desprenda y pueda generar confusión en caso de pegarse accidentalmente en otro artículo.
- Debe contener toda la información en el formato exigido por las leyes, normativas o regulaciones del sector vigentes.
- Será un diseño que sirva para diferenciarlo de otros productos del mismo sector, al mismo tiempo que capte la atención del público.
- No contendrá ningún tipo de información ambigua, incompleta o engañosa, que pueda inducir al consumidor al error.
- Debe incluir datos de contacto, como: teléfonos, fax, dirección, sitio web, número de línea gratuita de atención al cliente, etc. De este modo, el cliente siempre sabrá la manera de comunicarse con el fabricante o distribuidor del producto en cuestión, para expresar sus quejas, dudas o sugerencias.
- Dependiendo del caso, puede incluir un "plus" para el cliente, por ejemplo, consejos, recetas, entre otros.

Pero si quisiéramos conocer cuál es la información que debe contener una etiqueta a nivel general (Figura 3), ésta no es otra que: 1.- Nombre del producto, 2.- Ingredientes o materiales: Aditivos, Calidad del producto, 3.- Contenido neto y peso drenado, 4.- Instrucciones para el almacenamiento, 5.- Identificación del lote, 6.- Permiso Ministerio Sanidad y Consumo, 7.- Indicación fecha de fabricación y vencimiento, 8.- País de origen, 9.- Instrucciones para el uso, 10.- Nombre o razón social y domicilio.



CONCLUSIÓN.

Como conclusión, podríamos destacar el diseño gráfico de etiquetas, no sólo elemento publicitario, sino también como obra de arte; sacar a la luz la historia del diseño gráfico de etiquetas, tomando como punto de partida no sólo estilos, autores nacionales y empresas, sino también, constituyendo como eje, un enfoque analítico, el cual plantea innovadores e

interesantes caminos para finalmente destacar la importancia del Diseño gráfico de etiquetas.

Espacialismo cromático. Exposición con motivo del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa de Jesús

Vivimos en una sociedad en la que todo lo que está rodeado de un halo de oscuridad o de misterio despierta, en general, gran interés en la sociedad. Y por estar inmersos en un mundo tan marcado por la racionalidad científica, podría pensarse que estas dimensiones ocultas de la existencia humana serían dejadas de lado en espera de una investigación rigurosa, que todo lo explica empíricamente. El ser humano de hoy, sea creyente o no, conserva en cierto modo en lo más profundo de su ser esa tendencia a trascenderse, a buscar explicación a su vida fuera de la inmanencia. Esta idea subyace en la exposición "Espacialismo cromático", que se ha mantenido desde el 17 de febrero hasta el pasado 5 de abril del presente año en el convento del Carmen de Valencia. Ha intentado, y lo ha conseguido, poner de manifiesto que el diálogo entre la religión y el arte contemporáneo es posible, utilizando para ello la figura de Teresa de Jesús, plenamente vigente en el s. XXI, siendo la Santa el motivo discursivo de la muestra. Ha sido una exposición de 39 obras de artistas contemporáneos, un diálogo entre arte y literatura, que han jugado un papel relevante en las vanguardias del s. XX y que muestran diversos aspectos de la Santa abulense.

La primera parte de la muestra, "Moradas", es una obra constructiva; utiliza tonos más cálidos que en el resto de las salas, como el rojo. Pero también está la frialdad del metal, el armazón de esta construcción de claro cristal que somos cada uno de nosotros. Y en el itinerario están las manos, como la escultura en bronce de Julio González (1942): manos que se entrelazan con las del amado, manos que buscan lo que no pueden tocar. Pero hay también luces y sombras, blanco y negro, como la obra "Personapaso" de José Cosme (2003) situada en el patio de las tentaciones y que recoge una estela gris sobre fondo blanco. En ella, la luz domina sobre cualquier gama cromática.

Hay silencio en el propio color de la muestra, y hay vacío. Pero tan sólo así podemos dirigir la mirada hacia lo importante, hacia cada uno de nosotros con las interrogantes que nos suscitan las obras. Mire que le mira, dirá Teresa: dejémonos mirar y miremos, y será entonces cuando ese vacío quedará lleno, cuando ese silencio nos dejará oír la voz de nuestra conciencia para vernos como realmente somos. Y hay mística. Pero ¿qué mística? El término "místico" significa etimológicamente "misterio"; pero el misterio teresiano era una mística del barro, de la calle. Materiales humildes, como la arpillería de la cruz sin límites o materiales imperecederos, como el metal, como su propia obra, que nos ayuda a vernos sin máscaras, a mirar ese lado oscuro que todos tenemos y que ella quiso que no dejáramos de verlo en ningún momento, porque es una pauta necesaria para encontrar nuestro camino en la vida.

Vida que culmina en la muerte, amor a la muerte, muerte esperada como liberación tras los hierros de la vida, los destierros y la cárcel de la existencia. "Amor a mort" es la obra de Antonio Tapiés (1980) que sirve para hacer arte la poesía teresiana donde espera la santa "tan alta vida que muero porque no muero... ¡Ay, qué larga esta vida! Sólo esperar la salida me causa dolor tan fiero que muero porque no muero".

Y porque tras la cruz viene la liberación, cruz negra sobre fondo gris con formas blancas que asemejan los hierros, las cargas, las prisiones de la vida encerradas en la cruz.

Ha sido una propuesta la del Carmen de Valencia muy interesante y positiva para poner de manifiesto la actualidad de un pensamiento del s. XVI en nuestros días. Y la propuesta ha de seguir en esta línea de conectar las artes plásticas con la literatura, de todo tipo, porque todo lo que nos rodea enriquece y ayuda. En esta línea de la exposición del Carmen valenciano han ido surgiendo diversas propuestas, que enlazan el arte con la obra teresiana. Podemos recordar el espectáculo de luz y sonido “videomapping” sobre las fachadas de Ávila relacionadas con la Santa, diálogo entre la luz, música y pequeños textos de ella[\[1\]](#). Y también hay otra forma de aplicar la espiritualidad teresiana al arte contemporáneo, esta vez en México: la pintora Maricruz Álvarez ha establecido en la cárcel de México D.F. la relación entre la obras de Teresa y la pintura, como forma de rehabilitar a los presos ayudándoles a recuperar la dignidad, a creerse castillos del más puro cristal, a tomar conciencia de que, aun siendo delincuentes de uno u otro tipo, pueden llegar a adquirir la confianza necesaria para enfrentarse a la vida cuando salgan de prisión. Es una aplicación que serena, que permite expresar los sentimientos de los internos y contribuir a su recuperación personal[\[2\]](#).

Considero muy acertada la iniciativa de Valencia, porque tan sólo así será posible establecer un diálogo sereno entre el arte y la religión, entre el enorme tesoro de muchos autores que han intentado buscar, que nos han dado pautas para encontrarnos a nosotros mismos, para dar cierto sentido a una vida que a veces, es difícil de entender y de seguir....y que luego, cada uno, tome la decisión que quiera. Ahí radica la auténtica libertad del ser humano, en ser uno mismo sin que nadie imponga nada, pero habiendo hecho previamente el intento de conocerse a sí mismo.

[1]

<https://delaruecaalapluma.wordpress.com/2015/08/30/concluye-tesa-ilumina-avila>

[2] Facebook Maricruz Álvarez.

La innovación artística y la influencia de los avances tecnológicos

El artista tiene una doble influencia inicial en su creatividad: la que viene de la naturaleza y la que viene de otros artistas precedentes. Estos artistas conforman entonces una tradición que es un compendio de todo el desarrollo artístico en sus diferentes etapas. La llamada tradición engloba todo el progreso del arte, algo que aúna sensibilidad y producto artístico en un todo conjunto; algo fundamental para producir su evolución (FERRANT, 1997: 82).

En el desarrollo de un procedimiento artístico se hereda entonces todo un bagaje cultural histórico de manera que éste forma parte casi de una manera innata. Cada obra está influida por una obra anterior, ésta a su vez en otra precedente, en otro creador, hasta el inicio mismo de la expresión artística humana. Las obras contemporáneas asumen entonces el cariz de obra completa y repleta de argumentos históricos, por tanto esta obra será enormemente interesante por este hecho. Estas obras engloban todo el pasado como resplandor mismo de esa historia anterior (BACHELARD, 1986: 8).

Tal y como Umberto Eco dice en “Obra Abierta”, las influencias

en la producción de una obra de arte vienen por pequeños aportes de la historia. La innovación que engloba parte de estos argumentos ayuda a producir un estilo personal que en la mayoría de los casos no llega a ser entendido por ser precisamente algo novedoso:

Una obra de arte nace de una red compleja de influencias, la mayor parte se desarrollan al nivel específico del que forman parte la obra o el sistema; el mundo interior de un poeta está tanto y quizá más influido y formado por la tradición estilística de los poetas que lo precedieron, que por las ocasiones históricas con las cuales entraña su ideología y, a través de las influencias estilísticas, asimila él, bajo la manera de formar, una manera de ver el mundo. La obra que produzca podrá tener conexiones sutilísimas con su momento histórico, podrá expresar una fase sucesiva del desarrollo general del contexto o bien podrá expresar niveles profundos de la fase en que vive que no aparecen tan claros ante los ojos de sus contemporáneos. (ECO, 1990: 47)

Para poder producir la innovación debe existir una apertura suficiente y un determinado conocimiento técnico. Este conocimiento es básico para que se puedan cuestionar las mismas bases estructurales de un supuesto artístico. La obra de arte es un todo que relaciona: historia, hombre y mundo, algo que tiene una particularidad que podemos entender como innovadora (FOCILLON, 1993: 9).

En todo esto entonces, la cultura enriquecida por la historia forma parte esencial del proceso de creación y por eso mismo a veces puede ser asumida sin plantear un cuestionamiento, como algo que impide una innovación digamos correcta. Ciertas normas artísticas/técnicas son tomadas como esenciales, por lo que el estilo se va forjando por esa misma tradición en cierto modo severa.

La posibilidad de la innovación empieza entonces desde el replanteamiento de esas normas/bases estructurales propuestas desde el inicio del punto de vista artístico; es entonces cuando se puede dar pie de una manera exponencial a un desarrollo de un supuesto novedoso. Estas nuevas obras intentan superar al primer artista pionero que dio la primera influencia. Sólo es posible romper con la tradición replanteando la base originaria, pero las normas de la cultura hacen esa intención tediosa.

En la obra de Kandinsky se puede apreciar que su propuesta abstracta se planteó como mesa de pruebas que llevaría a la rotura de los esquemas de representación. Esta rotura pudo plantear una especie de libertad coartada, puesto que era una libertad en cierto modo bastante bien estudiada: su obra estaba cargada de una gran intelectualidad (los planteamientos de la abstracción vinieron por unas referencias iniciales casi matemáticas) (GARCÍA, 1974: 60). Lo que si podemos afirmar de la obra de Kandinsky es que proporcionó la base del desarrollo del la abstracción y abrió la posibilidad a que otros artistas multiplicaran ese principio hacia otro nivel más avanzado. La continuidad en el desarrollo del movimiento fue posible por la reestructuración de su principio inicial, llevando a la separación de la obra de su extrema intelectualidad inicial.

En este caso como en tantos otros, la primera propuesta no se pudo considerar las más interesante, aunque sí la más valorada: Toulouse-Lautrec o Degas, en el Impresionismo tardío llegaron a conseguir una importante sinceridad expresiva por el planteamiento de unos valores nuevos más ligados a una propuesta interna que a una externa (SUREDA/GUASCH, 1993: 196). La expresión de estos artistas controlaba las innovaciones técnicas; se aprovecharon del Impresionismo como mero camino para poder desarrollar una visión profunda trascendente y más bien expresionista.

Por otro lado, encontramos la figura de Duchamp, revolucionario que propuso varias obras que rompieron con el

concepto artístico tradicional, lejos en este caso, de la idea misma de expresión artística. Esta idea matriz fue evolucionada, reinventada y repropuesta con el Arte Conceptual de los 60 (ALBERR0/ STIMSON, 1999: 164).

En todo esto podemos apreciar que el nacimiento de los movimientos artísticos se produce por algo que rompe la estructura inicial, algo que posteriormente vuelve a quebrarse produciendo una nueva rama en el planteamiento inicial: la Historia del Arte tiene este valor oscilante.

Si la abstracción empezó por una propuesta que se alejaba de la realidad y que evolucionada devino en propuestas que se acercarían a un análisis meramente formal, el Arte Conceptual fue fruto de la repropuesta del concepto de idea como forma de expresión; una innovación acotada a una mera multiplicación de esa idea germen; algo parecido a un acto de creación seriada similar al del Arte Pop del que a su vez fue originario (ANAYA, 1995: 72).

En todas estas posibilidades de innovación se da la circunstancia entonces de existir creadores que realizan una investigación venida por una necesidad interna y otros que realizan un arte sustentado por mantener una atención concreta al espectador, algo que generalmente suele ser momentánea. Los primeros plantean un cambio de la base continuo y los segundos se ciñen a una investigación centrada en una nueva técnica, algo que reproduce una misma idea inicial indefinidamente.

Podemos decir que actualmente la contemporaneidad se sustenta por un nuevo descubrimiento técnico/tecnológico (JASSO, 2008: 16) más que por un nuevo avance en su base interna; por lo que la propuesta más efectista es la que suele imperar en un principio: una apuesta del mismo cambio estructural queda relegada a un segundo plato.

El avance y la evolución del arte ha estado siempre muy unido entonces a la evolución técnica/tecnológica; mediante el uso

cegador de sus luces centelleantes se ha apoderado del hipotético espacio expositivo. Todo esto ha supuesto una ruptura que en palabras de Focillon ha servido para “hacer época” de ese momento concreto (FOCILLON, 1983: 65-66), ese hecho momentáneo ha llevado generalmente a que se cree una obra efectista.

El avance técnico/tecnológico ha supuesto que se haga un trabajo incontrolado y repetitivo, llevado por el efecto de su misma naturaleza. Otras veces, se ha producido una real evolución artística que se ha basado en nuevos planteamientos que han podido controlar en su momento la técnica y han podido desarrollar valores realmente útiles para el arte y la sociedad. Esta tendencia por plantear nuevos argumentos desde una nueva visión se ha realizado no de una manera estratégica sino más bien de una manera no proyectada, casi inconsciente..., esto ha supuesto la verdadera innovación humana trascendente.

El avance técnico ha tenido entonces siempre ese inicio ligado al efectismo y al virtuosismo; una explotación que ha llevado casi siempre la levedad de sus argumentos, que se han enmascarado por la potencia seductora y atractiva pero desconocida de una técnica nueva. Los elementos usados para la innovación técnica del arte se han explotado hasta el infinito.

Con este hecho tenemos muchos ejemplos aparte de las citadas repropuestas conceptuales. Desde la misma abstracción, a veces se ha utilizado la materia para llegar a verdaderos estudios alquímicos, como es el caso del Informalismo: simples recetarios que han provocado uno u otro efecto. Tapies defendía en cierto modo este tipo de impacto producido por el efecto como algo primordial para el desarrollo de una obra de arte: “Donde no haya verdadero impacto no hay arte, Cuando la forma artística no es capaz de producir un desconcierto en el ánimo del espectador y no le obliga a cambiar de manera de pensar, no es actual.” (TAPIES, 1971: 22)

Pero volviendo al Arte Conceptual, parte de las obras contemporáneas se exponen como verdaderos juegos de descubrimiento, como simbologías que se caracterizan más bien por tener un carácter lúdico que un planteamiento artístico serio. Parte de los movimientos evolucionados del Conceptual tienen la intención de crear una provocación que ha llevado al alejamiento del mensaje real interno de la obra, y más bien se han vinculado a un considerable factor sorpresa (HERNÁNDEZ, 2002: 187 188)

Esta característica impactante que se ha visto más evidenciada en los últimos movimientos artísticos y que se propone en muchas obras contemporáneas ha estado utilizada de todas maneras en toda la historia de uno u otro modo. La perspectiva produjo un efecto de ilusión pictórica sorprendente, un efecto que, en su tiempo para una mirada mucho menos curtida como la actual provocó una admiración estrepitosa.



Cristo Muerto, por Andrea Mantegna

Bóveda de la iglesia de San Ignacio, por Andrea Pozzo

El efectismo es algo que lleva entonces a la sorpresa y sirve de entretenimiento concreto al receptor, provoca que éste se encandile, pero la seducción del efecto no permite ver las cosas tal y como son realmente: son enmascaradas en un mundo irreal.

Esta visión en cierto modo alejada de la realidad es la que merma el posible enriquecimiento del hombre, pues éste se

siente enormemente atraído por estos elementos inusuales; es una situación que circscribe la evidencia de la pereza humana ante los mecanismos de percepción: el azul de Prusia es más bello que una Tierra de Siena y por ello que prestamos más atención. De todas maneras esto ocurre tanto en las expresiones artísticas humanas como en las situaciones tildémoslas de virtuosas y efectistas creadas por la misma naturaleza. Así Mondrian como defensor de la naturaleza como origen del arte afirmaba:

En suma, la naturaleza se expresa de su parte y nosotros tendemos más bien a fantasear. Tan sólo en el instante estético de la contemplación ya no fantaseamos: entonces nos abrimos a la revelación de lo verdadero y la belleza pura. (MONDRIAN, 1973: 39)

Parte de las atracciones de la naturaleza se producen por un elemento efectista de ésta; en realidad tal y como afirmaba Mondrian la naturaleza es imparcial, y es la percepción la que la asume este hecho como efectista. Con este principio podemos encontrar numerosos de estos efectos de la naturaleza que han seducido enormemente al hombre, un hombre que se ha sentido simple admirador de las obras que produce la naturaleza: las cataratas del Iguazu, la Aurora Boreal o el Glaciar Perito Moreno son ejemplo de situaciones sorprendentes para nosotros hombres evolucionados.



Foto de una aurora boreal

En todo este hecho, que las obras de arte tengan una connotación efectista-virtuosa o no, podemos decir que siempre han mantenido una característica esencial: la de evidenciar una realidad absoluta. La obra de arte se ha autodefinido siempre a sí misma, y ha evidenciado todo el camino que ha pasado para convertirse en lo que ha sido: la obra es testigo mismo de su tratamiento (ECO, 1990: 57).

Una obra Conceptual puede llegar a dar una sensación de gran frialdad y un alejamiento inicial al público. Este hecho, lejos de llegar a obtener una comprensión o no de ella, se ha formado sobre todo por ser una obra visual que se ha auto-evidenciado y mantenido con esa característica por el uso alejado de un tratamiento manual. Eco en este caso aludía que la obra era la evidencia misma de su proceso real.

La obra de arte en definitiva se auto describe esté como esté tratada; parte de las obras contemporáneas centradas en manejar un gran avance técnico/tecnológico son asumidas por el

público de una manera rápida porque en definitiva suelen ser simples y están caracterizadas en definitiva por el uso de efectos, elementos que sirven de mecanismo de excepcional utilidad para evitar precisamente el rechazo.

La ausencia en una exposición de Arte Contemporáneo de un tratamiento de técnica/tecnología avanzada provocaría aún más la incomprendión para un público profano. Para subsanar en cierto modo esto, partes de estas obras contemporáneas están ayudadas por una serie de argumentos que plantean de una u otra forma su sentido y ayudan al buen entendimiento de la misma, por lo que la obra pasa de ser una simple presencia física que intenta mantener una propuesta determinada o una metáfora consciente o inconsciente, a una obra con una fuerte carga literaria más o menos bien explicada y creíble.

De todas maneras, dentro del gran almacén del Arte han existido artistas que han tomado los avances técnicos como cualidad propia inherente de la obra y como forma de control en su sentido artístico propio. Han sido artistas que han dominado el caballo desbocado que es usar una nueva técnica en definitiva, artistas que han dejado de lado los brillos cegadores de estos efectismos. Estas obras no se deberían considerar entonces como conceptuales ni hiperrealistas, ni de cualquier otro género, sino más bien formadoras de un movimiento artístico caracterizado por el uso del control intelectual humano como base ante un ingente y seductor espacio de expresión efectista.

Algunos artistas Povera mantuvieron esta característica fundamental para potenciar el interés argumental de la obra. El considerado artista Povera Beuys, planteó prácticamente en toda su obra una ambigüedad y espontaneidad en la realización que atestiguaba una libertad de creación como elemento clave para su desarrollo y controlando en todo momento su arte; en cierto modo el tratamiento de distintos materiales era más bien un pretexto que evidenciaba una necesidad de una búsqueda

clara de libertad expresiva que no quería estar sometida al uso de materiales tradicionales o al uso pormenorizado de un caballete y un lienzo, o una piedra y un cincel (FOCILLON 1983:66). Pero además, hay otros artistas dentro del primer Povera italiano que se dejaron llevar más por una realización indeterminada que controlaba en todo momento los nuevos materiales: Mario Mertz, Pistolleto, Janis Kounellis...

En otras ocasiones, la madre de un movimiento ha llevado en su desarrollo su mismo fin y que sus primeras ideas sean perdidas quedando sólo algunos vestigios de su innovación técnica, debido al uso momentáneo de sus efectos. El nacimiento del citado Arte Povera que coincidió con una situación internacional política y social definida e influenciada por la Revolución del 68, planteó un movimiento artístico con un espíritu crítico contra-sistema que intentó plantear una nueva libertad de creación. Esa lucha contra toda estructura artística se fue apagando con el paso de los años quedando más bien al final unos pocos restos/vestigios de avance técnico/tecnológico que un verdadero cambio. Este movimiento sí propuso un gran aporte técnico con el uso de los materiales aparentemente de poco valor o de desecho, además del enorme valor en la propuesta de la expresión artística indefinida en contra a los planteamientos estructurales del Arte Conceptual. Todo esto en cierto modo demostraba que las intenciones primeras del Povera estaban fundamentadas por el vacío de su estructura, por la carencia de su contenido; un arte que se evidenciaba por ser ideado por artistas que buscaban un rápido reconocimiento debido al efecto de sorpresa y que intentaban en su halo interno un cambio estructural y conceptual.

Toda esta cronología de la Historia del Arte ha evidenciado un hecho concreto más bien que una sucesión de movimientos, algo que se puede resumir en una sucesión entre libertad e imposición, una simple traspaso de opuestos.. La libertad y control se puede basar en el control del efecto, o la libertad de planteamiento, por lo que ambos conceptos pueden cambiarse

en su valor intrínseco. Ambas partes que se han ido literalmente imponiendo una tras otra, han ido cambiando y dejando espacio a su opuesto, una situación análoga y engrandecida de lo que ocurre en el desarrollo de una misma obra de arte. Toda esta sucesión ha servido para la evolución del arte y esta contradicción ha aportado los elementos claves que se han definido en una cultura.

En nuestra Historia Contemporánea por ejemplo, desde los años 50 y 60 se ha llevado metafóricamente una guerra entre una mancha abstracta europea indefinida y una serigrafía americana, acotada y categórica -si bien el nacimiento del Pop Art propiamente dicho se dio en Inglaterra, su expansión y total desarrollo se llevó a cabo en Estados Unidos-.

La serigrafía era mecanizada, y mantenía una aplicación totalmente fría que daba la opción supuestamente popular de poder multiplicar esa supuesta obra única, una idea en común a la idea “popular” del Fordismo, idea que sustentó el capitalismo efervescente e imperante en la devastada Europa de post-guerra y que llevó a la fabricación de un producto seriado y económico pero vacío en su tratamiento (HOBESBAWM, 2013).

La mancha abstracta informal europea era opuesta a la frialdad de la serigrafía reproducida infinitamente, un concepto de obra única trabajada y horneada ex-profeso para el público.

Esta idea de multiplicación de la obra de arte en su número ha evidenciado una multiplicación también de concepto. Actualmente se reproducen continuamente las mismas ideas conceptuales. La hipotética mancha de la serigrafía mecanizada estudiada y totalmente definida ha evolucionado en los últimos movimientos contemporáneos con el uso de la tecnología avanzada. El Arte Conceptual proveniente de esta especie de imposición de los años 60, hoy en día continúa siendo asumido como arte de última generación ahogando otro tipo de artes precedentes. Esto ha marcado injustamente el fin de la

Historia del Arte, donde se engloba, pintura, escultura, etc...: hoy, el Conceptual es el Arte considerado contemporáneo por estar asociado al uso pormenorizado de los avances tecnológicos. Con todo, no debemos tachar todas estas obras contemporáneas como obras sin peso, pero sí afirmar que todavía tienen una fuerte connotación de una belleza efectista incontrolada, belleza que produce la lejanía misma de la profundidad del arte.

Las nuevas manifestaciones artísticas están trabajadas por la incidencia de la máquina en detrimento al contacto humano, se caracterizan por presentarse como meros juegos tecnológicos que podrían situarse a veces en los parques temáticos. Son caracterizadas también por ser obras colosales debido a la posibilidad de la máquina para producirlas. La falta del contacto con el hombre provoca precisamente la ausencia de una mínima empatía social, y por tanto de una posible comunicación acertada.

De igual modo que en el arte, las guerras contemporáneas de los países más desarrollados provocan el alejamiento total con el enemigo. Ahora, todo está controlado por una pantalla y por un pulsador electrónico que puede ocasionar la muerte de muchas vidas. Por esa lejanía del contacto con el enemigo, es posible entonces realizar verdaderas masacres, ya que ver al enemigo por un visor abstrae su condición real convirtiéndolo en un simple muñeco abatible (SCHWARTZ, 1998: 273). Pero esa lejanía se evidencia también en tantos otros productos de nuestra contemporaneidad. La comida prefabricada o la explotación animal exoneran de una posible vista al animal originario, relegándolo a un producto usado como simple materia inerte.

Las obras de arte se presentan como prefabricadas casi exclusivamente por la máquina, con un pulimento que valora una limpieza superficial; suministran una frialdad que es consecuencia de las exigencias de una sociedad sometida a un sistema capitalista estructurado que evita la profundidad en

el arte y lo convierte en algo ocioso que haga olvidar la rutina:

Al ser humano en general no le atraen las grandes profundidades y prefiere mantenerse en la superficie porque le supone un menor esfuerzo. Ciento es que nada hay más profundo que la superficialidad, pero esta profundidad es la de la ciénaga. Por otra parte, ¿existe otro arte que sea tomado tan a la ligera como el arte plástico? En cualquier caso, el espectador, cuando se cree en el país del cuento, se inmuniza contra las vibraciones más intensas del alma. De este modo la obra se aleja de su objetivo. Por lo tanto, hay que hallar una forma que excluya ese efecto del cuento y que no sea un obstáculo en absoluto para el efecto puro del color. (KANDINSKY, 1991:105)

Otro de los aspectos en la realización de estos efectismos que han ido asumiendo el avance técnico/tecnológico ha sido la imitación de la naturaleza a un nivel de luz, movimiento, etc....; un concepto que se puede incluso asociar a la época previa del Arte Moderno (GUTIÉRREZ, 2008: 13). La integración de comportamientos naturales robotizados, que hemos comprobado provocan un gran interés al público, se plantean en algunas manifestaciones artísticas actuales conceptuales tomando como base una manera de inteligencia artificial. Los avances tecnológicos han hecho posible que se hagan obras de arte de inter-actuación con el receptor, que sean entes con respuestas autónomas a determinados estímulos. La interacción que hoy en día existe en instalaciones realizadas por Sensores y Vídeo Mapping crean un tipo de seducción sustentada por el uso de estas nuevas tecnologías. Todas estas obras son de un interesantísimo valor contemporáneo en cuanto a que son actuales de las últimas innovaciones tecnológicas.



Video mapping 3D, Festival de Teatro y Artes de Calle de Valladolid.

Aún teniendo la presión tan desmesurada de “el arte del efecto”, se plantean nuevas obras de arte que utilizan estos avances para producir un arte físico y no virtual influenciado por cientos de connotaciones digitales como pueden ser: el píxel o el concepto de máscara en un programa de edición fotográfico. Esto ha dado lugar a una nueva estética muy interesante; un producto de ese nuevo replanteamiento vaivén entre natural y artificial (WAEELDER, 2012).

Todo esto ha olvidado que la innovación real no sólo se debe basar en un cambio del cascarón superficial sino en la variación sobre todo de su mismo concepto interno. La duda que se pueda plantear en una estructura inicial ha provocado que se puedan desarrollar nuevos productos artísticos; por ello una obra innovadora se habría podido proyectar con un lápiz y un papel en definitiva.

Si pensamos a todos los desvanecimientos de teorías planteadas en las ciencias, podemos ver que la innovación se ha caracterizado por resquebrajar estas simples bases

estructurales ya que sólo han sido meros puntos de referencia.

La teoría de la relatividad de Einstein o la invención de la vacuna de Pasteur fueron casos que se sustentaron por simples replanteamientos intelectuales que modificaron sus bases estructurales.

La nueva etapa de Edrix Cruzado

Desde el 7 de mayo Edrix Cruzado presenta su exposición *Impulso del Plano* en Madrid, en el espacio Art Room donde, tal como el título de la muestra anuncia, en las paredes cuelgan obras donde todo se concentra en un solo plano, sin ilusión de tercera dimensión; pero esta vez la artista nos sorprende con una nueva técnica, pues se trata de lienzos pigmentados a base de tintas impresas y barniz. Realizados desde noviembre de 2014, marcan una nueva etapa estética en su producción, ahora caracterizada por el contraste entre manchas negras y superficies monóchromas rojas, azules o amarillas, que parecen inspiradas en heliogramas o en negativos fotográficos. Lo que no es totalmente nuevo es la aspiración poética de los títulos, tan evocativos (*Camino del Azar*, *Penumbra de la Amenaza*, *Conexión*, *Caos Invasor*, *Latido del Inconsciente*, etc) que vuelven a mostrar el interés de esta artista por elevarnos a partir de cotidianos detalles intimistas hasta trascendencias filosóficas y espirituales. También la iconografía reconocible tras esas negras manchas misteriosas resulta un tanto familiar para quienes seguimos su trayectoria anterior, en la que no faltaban tampoco intensos contrastes cromáticos como los que aquí practica. Pero sobre el negro y

sus formas resaltan ahora vivamente los eléctricos colores, a la manera del último José Orús con sus cuadros de “luz negra”. La asociación mental es inevitable, y no creo que la relación con el gran maestro aragonés del informalismo moleste a la autora, quien también hace en algunas de sus últimas obras algunos homenajes a otros maestros del expresionismo abstracto y del minimalismo (el cuadro titulado “Luz geométrica” parece su particular reinterpretación de una de las típicas esculturas de Donald Judd a base de cajas superpuestas verticalmente). Hay un toque conceptual añadido en la sala madrileña por los globos que, bien extendidos por el suelo o encerrados en urnas de cristal, sirven de complemento a los cuadros, y también el fondo sonoro, que es una música compuesta por Lucio Cruces basada en el sonido cambiante del viento. El catálogo de la exposición, con un texto de Manuel Pérez-Lizano y abundantes fotografías a toda página, puede consultarse

en

http://issuu.com/edrixcruzado/docs/edrix_cruzado_-_impulso_del_plano/1