

Deka'dans

La Estética de la Destrucción



Editores
Özlem Oğuzhan & Joan B. Pineda

.artimu.

.artimu.

www.artimu.org

Deka'dans: la Estética de la Destrucción
Editores: Özlem Oğuzhan y Joan B. Pineda

Prensa de la Universidad Medeniyet de Estambul, 2022 (Estambul, Turquía)
Reservados todos los derechos de los autores aquí presentes, según la Ley de Obras Intelectuales y Artísticas, con el número de registro. N° 5946. Obra registrada por la Universidad Medeniyet de Estambul.
Las publicaciones de la Universidad de Estambul Medeniyet no pueden reproducirse en su totalidad o en parte sin permiso por escrito.
Toda la responsabilidad de los textos es de los autores.

Diseño de Portada y Libro: Ahmet Şahiner
Traductores: Öze Yavuz, Begüm Asker
Corrección de textos en Turco: Bahadır Elal
Corrección de textos en Español: Kevser Akçıl
Director de cinematografía: Görkem Katmer

Deka'dans: Estética de la destrucción es un proyecto de **artimu.org**.

Este libro fue diseñado y publicado dentro del alcance del BAP (Proyectos de Investigación Científica) de la Universidad Medeniyet de Estambul con el código S-GAP-2022-1787.

E-ISBN: 978-605-81211-3-3
Primera Edición

Publicaciones de la Universidad Medeniyet de Estambul:
Distrito Ünalán, Calle Ünalán, d100 Camino Lateral de la Carretera, 34700 Üsküdar/Estambul



- 07** **Mientras sigue la Deka'dans**
Yaşar Bülbül
- 09** **Deka'dans: Sobre La Estética de la Destrucción**
Özlem Oğuzhan
- 13** **Deka'dans**
Joan Bernat Pineda
- 14** **Simbiosis: El Aliento como Ejemplo de Coexistencia Microcómica**
Kevser Akçıl
- 24** **Escultura en Movimiento**
Manuel Adsura Ruiz
- 30** **Antes de Desaparecer**
İbrahim Akgün
- 36** **Contra la Imagen**
Joaquín Escuder
- 42** **Todo lo Sólido se Digitaliza**
Bahadır Elal
- 48** **No – Roca: El espejo del Ser Humano**
Dolores Furió Vita y M. Ángeles López Izquierdo
- 54** **El Sueño de Ícaro**
Özlem Oğuzhan
- 60** **Retratos del Delirio Humano como Práctica Artística en la Obra “Fosc”**
Rafel Arnal
- 66** **Cortar, Pegar, Rasgar; Doblar**
Şive Neşe Baydar
- 78** **Resistencia Cultural Árabe en la Hegemonía Europea del Siglo XXI**
Joan Bernat Pineda
- 82** **¿De Que Lado de la Frontera Estamos?**
Koray Sevindi
- 88** **Fragilidad. Acción y Reacción en el Contexto Social**
Bia Santos
- 94** **Mirador**
Carmen Martínez Samper

Para aquellos que pueden ver el caballo en Turín...

Mientras sigue la Deka'dans

Yaşar Bülbül
Universidad Medeniyet de Estambul
yasar.bulbul@medeniyet.edu.tr

Con la conciencia de que se nace para morir, la vida de cada uno es un poco decadente. La diferencia más fundamental que distingue al hombre de otras especies es la conciencia de esta destrucción. Este proceso, que comienza con el nacimiento, apunta al desarrollo simultáneo de lo físico y lo mental.

A medida que las personas envejecen, este proceso se invierte. Cuando se desarrolla el potencial mental y se acelera el viaje humano hacia la perfección, el cuerpo comienza a perder su fuerza y habilidades anteriores. Por eso, mientras que la decadencia aparentemente corresponde a la destrucción, esta destrucción puede ser considerada en un contexto diferente como un proceso de maduración y competencia. Cuando comenzamos el proyecto de Deka'dans, confiamos en la creatividad y el potencial mental de la destrucción. El potencial aquí se estaba produciendo en un área tanto imaginaria como mental. Así que nos dirigimos a la razón, la cual permitió que surgiesen obras y textos creativos. Al ver los trabajos que han surgido en este proceso, nos damos cuenta de que no nos equivocamos.

Si bien, nos sentimos honrados de albergar un proyecto tan multidisciplinar y multicultural que fluctúa entre los campos de las ciencias sociales y las artes, también me gustaría agradecer a las Universidades de Zaragoza, Politécnica

de Valencia, Sakarya su aceptación a la hora de cooperar con nuestra Universidad a nivel de Rectorado. También a Özlem Oğuzhan, la comisaria y editora del proyecto con la que realicé todo el proceso, a nuestro editor español Joan Bernat Pineda y .artimu. Por último, me gustaría dar las gracias a Ahmet Şahiner y a todo el equipo que conforma Deka'dans.

Deka'dans: Estética de la destrucción, es un proyecto de arte intercultural que forma parte de otros proyectos precedentes en nuestras galerías: .artimu.online y .artimu.alan. Nuestro objetivo es contribuir tanto como podamos en formar procesos de producción interdisciplinares y difundirlos.

Director

Sobre Deka'dans: La Estética de la Destrucción

Özlem Oğuzhan
Universidad Medeniyet de Estambul
ozlem.oguzhan@medeniyet.edu.tr

Llevo años analizando imágenes; sonidos detrás de imágenes, películas, fotos. Trato de entender a las personas a través de lo que ven y observan en su vida oscilando entre la colectividad y la individualidad. Por un lado, observo los ambientes y las formas de ver, por otro lado, produzco; pinto y hago fotografías. Todo lo que veo se convierte en un área de estudio para mí; escribo, cuento, realizo.

Esto se convirtió en una rutina. Mientras iba y venía de la universidad, comenzó la pandemia de Covid 19. Nos encerramos en los espacios, pero para cambiar esta situación con la esperanza de abrimos al exterior, fundamos artimu.org. Buscamos un espacio estético dentro de la destrucción. Esta galería en línea emprendió su camino con su primera exposición “Esperanza” y continúa enfocándose en exposiciones colectivas. En estos días en los que escribo este texto, nos estamos preparando para abrir nuestra séptima exposición colectiva con el tema “Música” dentro de la galería física ubicada en el edificio de nuestra biblioteca. Nuestra galería se llama .artimu.alan. (.artimu.espacio.) y es casi una “heterotopía dentro de una heterotopía”. Mientras tanto diseñamos este proyecto internacional. Este libro, realizado junto con Juan Bernardo Pineda, como parte del proyecto, lleva el mismo título que la exposición: “Deka'dans: Estética de la destrucción”. Ésta organizado por .artimu.çevrimiçi. y .artimu.alan. con la participación de La Universidad de Sakarya, la Universidad de Zaragoza y la Universidad Politécnica de Valencia.

Son dos países en los dos extremos del Mediterráneo. Los dos se han convertido en hogar de culturas similares, los dos abrazan a la diversidad y también se apoyan mutuamente en tiempos difíciles. Sin embargo, la geografía en la que vivimos es muy dura. Las voces de los que no están aquí, más que de los que viven, resuenan en sus ciudades y montañas. Estamos observando lo que sucede desde ambos extremos de esta antigua cuenca. Tratamos contar historias acerca de las personas. Desafortunadamente, hay mucho dolor y destrucción en estas tierras. Pero por otro lado, como el sol primaveral, existe un intento de vivir obstinadamente, hay entusiasmo, pasión y esperanza. “Date cuenta de esto!”

La guerra en Siria, que ha estado directamente relacionada con la cuenca del Mediterráneo y que nos ha afectado durante los últimos diez años, ha dejado profundas huellas en nuestras vidas. Especialmente sobre temas de migración y seguridad que no quedan fuera de la agenda. Cientos de personas murieron en el Mediterráneo mientras escapaban del terror y buscaban una vida segura... Destrucción tras destrucción... ¡Resulta que el ser humano podría avergonzarse de ser humano! . Mientras sucedía todo esto, la mayoría de nosotros tratábamos de entender el proceso a partir de las fotos que aparecían en las noticias. Por ejemplo, si digo “El pequeño refugiado que murió en el Mediterráneo...”, todos los que lean esta frase pensarán en el bebe que se llamaba Aylan con una camiseta roja y pantalones cortos azules tirado en la orilla de Bodrum. Los acontecimientos que tienen un carácter “político” y que ocupan las primeras pá-

ginas de los periódicos y las primeras planas de los boletines suelen contarse con la fotografía más estética, y quedan así grabados en la memoria. Aunque esta situación es triste, constituye un área de estudio: la difusión, la percepción y la evocación de una noticia mundial con una sola fotografía, es decir, la conversión en un ícono. Decenas de fotos relacionadas con la guerra de Siria cayeron en mi pantalla así, y las miré durante horas y las analicé. Como ser humano, traté de escuchar las almas perdidas detrás de ese cristal y, como profesional, analicé estas fotos. Cada una de ellas parecía describir la destrucción, pero la manera en que fueron tomadas producía casi una armonía en esa destrucción. Sin embargo, hay una entre estas fotos que cada vez que la recuerdo, quiero bailar con esa música que no escucho. Esta foto¹ es de Mohammed Mohiedin Anis, fechada el 15 de marzo de 2017, tomada en su casa en Alepo por el fotógrafo Joseph Aid de Beirut y la Agencia de Prensa Francesa (AFP). Anis está sentado en el dormitorio de su casa bombardeada, fumando su pipa y escuchando un disco. La “luz de Vermeer” que llena la sala blanca alimenta la imagen dramática. Tanto es así que la fotografía que está coloreada, por la intensidad de la luz, parece como si fuera en blanco y negro. A través de las ventanas rotas se ven otros edificios que han sido devastados por las bombas. Anis está mirando el disco que gira, casi de pie en el vacío en un momento del tiempo. Cuando vi esta foto por primera vez, me vino a la

mente la idea de que la destrucción también es una cuestión estética. Por lo tanto, no tardé tanto en combinar y cambiar un poco “Deka’dans”, la cual tomé prestada de Nietzsche. Si bien lo primero que quería hacer con esta fotografía, que tiene el poder de destruir el proceso de estetización² de lo político, fue escribir un libro titulado “Comodidad del ojo”, pero el proceso me llevó a escribir estas páginas. Aquí estoy, llenando estas páginas con mis palabras que trasladarán mis experiencias al futuro. Y Anis está sentado allí, frente a mí. Es como si pudiera oler su pipa. Mientras busca huellas de su pasado, camina todos los días hacia un futuro desconocido, pero hacia una destrucción... ¡La destrucción no está en el pasado ni en el futuro, como ese disco que gira! . Se trata del tiempo que siempre se queda en el purgatorio. Es como un intervalo que congela el momento y detiene lo que está pasando. En esta foto, Anis simplemente se sienta justo en medio de esa destrucción y mira su disco que gira, como si se burlara de la civilización moderna, que cree en la velocidad y el progreso. “¡Rechaza!”

Este proyecto fue diseñado en los tiempos en el que la política se estetiza, con la idea de que la estética politizada puede ponerse del lado de la humanidad. Por eso aplaude a la actitud de Anis que baila con la destrucción. Siempre hay esperanza. “¡Acompañala!”

1. “Halep’in Harabelerinde Müzik” (“La música en las noticias de Alepo”) (Fecha de Acceso: 20/01/2022) <https://correspondent.afp.com/music-over-ruins-aleppo>

2. Benjamin, Walter (2000). *Pasajlar* (Libro de los Pasajes) Trad. Ahmet Cemal, Estambul: Ediciones de Yapı Kredi

A Anis no le interesa solo una pipa y un tocadiscos, sino también tiene una colección de automóviles clásicos que han sufrido por culpa de la destrucción. Hay vida en su “sala peculiar”, a pesar del riesgo de perder la vida. Este hombre que tiene su ciudad arruinada, su colección deshecha y su casa bombardeada, había estudiado farmacia en Italia y tiene una fábrica de pintalabios.³ En otras palabras, casi toda la vida de Anis se relaciona con la “belleza”. Este hombre, que mantiene lo bello en la destrucción, también está recordando en silencio al mundo entero lo que es un ser humano. En una entrevista, las dos plumas guardadas en su bolsillo del pañuelo de su chaqueta, parece que envían saludos a mi vídeo llamado “El sueño de Ícaro” producido para este proyecto. Aleykumselam Anis. ¡Viva!

Es un comienzo para vosotros y un final para mí. He tratado de explicar las características fundamentales en las que se basa este proyecto y el libro. Por supuesto, nuestro problema no es solo la guerra o los problemas urbanos. Las obras tienen temas muy diferentes relacionados con la destrucción y juntos crean una unidad. Fue un proceso largo y como soy una persona con la que es un poco difícil trabajar, debo agradecerlo. Me gustaría dar las gracias también a todos los que apoyaron el proyecto “Deka’dans: La Estética de la destrucción”, y especialmente a mis amigos turcos y españoles que han participado con sus obras y textos. ¡Qué

3. Selk, Avi (2017). “Bir Adamın Durması Nasıl Halep Yıkımının Sembolü Haline Geldi?” (¿Cómo un hombre parado se convirtió en un símbolo de la destrucción de Alepo?) (Fecha de Acceso: 20/01/2022) <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2017/03/14/how-one-mans-pause-became-a-haunting-symbol-of-aleppos-destruction/>

bueno que tengamos un largo camino por recorrer juntos! Mi querido estudiante Ahmet Şahiner, webmaster de artimu y del proyecto, ¡estoy orgullosa de ti! Finalmente, me gustaría agradecer a mi profesor y al Director del Proyecto, Yaşar Bülbül, por la libertad que nos brindó y por creer en nuestro trabajo.

Por los caídos...

Comisaria y Editora

Deka'dans

Joan Bernat Pineda
Universidad de Zaragoza
pineda@unizar.es

Desde el marco artístico, educativo y sociocultural, nos encontramos con un sinfín de incertidumbres que nos obligan a abordar el discurso del arte bajo un punto de vista comprometido. Por ello, es nuestra responsabilidad la conservación del medio ambiente, las tradiciones locales frente a lo global, así como, el respeto a la diversidad y la igualdad en una sociedad plural. La necesidad de construir referentes multiculturales en distintas sociedades hace que el proceso investigador de la creación artística se articule en parámetros compositivos dentro de lo multidisciplinar e intercultural.

Los medios digitales están conformando sistemas de representación artísticos cuya difusión se realiza principalmente a través de los massmedia y las redes sociales. Los productos resultantes se han convertido poco a poco en protagonistas culturales de una sociedad cada vez más globalizada que encuentra en estas creaciones artísticas canales de comunicación audiovisual, donde muchas veces desprovistas de la barrera del idioma, garantizan la difusión de las artes, convirtiéndose en productos de consumo de ocio y cultura. La inminente emergencia de una tabula rasa sobre creación artística entre tradición y modernidad en muchas sociedades fuera y dentro de Oriente y Occidente, está siendo provocada por el libre acceso a una infinita información de imágenes almacenadas en canales de difusión ubicados en Internet. Un espacio de conservación y exhibición que permite poder investigar, establecer estadísticas, comparaciones y análisis de todas aquellas obras de arte que han adquirido

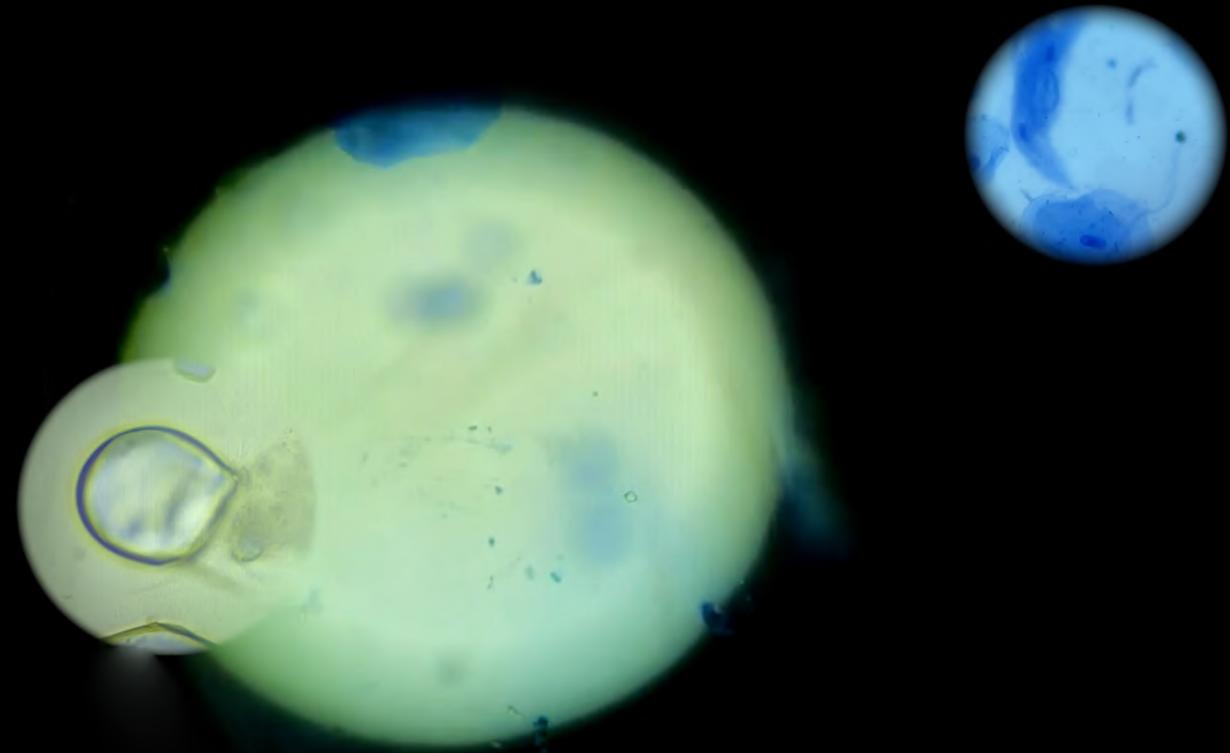
una especie de tangibilidad a través de los archivos digitales. Por ello, cuando me he referido a una equiparación entre lo tradicional y lo emergente es porque las referencias locales que cada sociedad produce y exhibe mediante la red, son contrastadas por otras que provienen de distintas culturas, lo que provoca evidentes confluencias que rompen las clasificaciones entre lo que es nuevo en una cultura y lo que representa a la tradición en otra.

La afinidad cultural entre España y Turquía obedece a una idiosincrasia común mediterránea, la cual, implica la necesidad de establecer parámetros en los que poder maniobrar a partir de perspectivas convergentes respecto a la representación de la obra de arte. Ante las grandes crisis precedentes, nuestros pueblos han rebuscado en sus respectivas memorias históricas la fuerza del renacer y el avanzar. **Deka'dans** irrumpe en un contexto de tregua global en el que el pensamiento, el planeta, la comunicación, la salud y las relaciones interpersonales se preparan para un nuevo comienzo basado sobre referentes en los que la existencia humana deambula entre lo antiguo y lo futuro. **Deka'dans** se inscribe en un contexto *en décalage*, en una dirección de doble sentido, donde su propiocepción resiste a la pérdida más absoluta del equilibrio en un espacio/tiempo tambaleante.

Editor

Simbiosis: El Aliento como Ejemplo de Coexistencia Microcósmica

Kevser Akçıl
Universidad de Sakarya
kevserakcil@sakarya.edu.tr



Siempre hay otro aliento en el mío, otro pensamiento en el mío, otra posesión en lo que poseo, mil cosas y mil seres escondidos en mis complicaciones.

Gilles Deleuze, Lógica del Sentido

El consumo inconsciente de los recursos naturales y los sucesivos desastres han abierto la discusión sobre la posición central del hombre desde la filosofía de la Ilustración y el pensamiento cartesiano. La investigación ecológica que ralentizará el proceso de las consecuencias de estas destrucciones y extinciones ecológicas se ha convertido en el foco de atención de muchos científicos y artistas. Es inevitable la necesidad de abordar a todos los seres vivos y no vivos, a través de una imagen político-social igualitaria, que adopte una perspectiva múltiple, contraria a distinciones y definiciones reduccionistas como cuerpo-mente-espíritu humano. Con las teorías *posthumanas* de *pensadores posthumanistas* como Katherine Hayles (1993:3) y Rosi Braidotti (2021: 133-135), cuyo objetivo de acabar con el enfoque que margina a los seres vivos, ha quedado claro que el ser humano es un ser compuesto de componentes heterogéneos. En lo *posthumano*, Braidotti (2021) propone una forma de pensar en red que incluye actores no humanos, no humanos definidos en el humanismo. En primer lugar, nos invita a repensar nuestros cuerpos dentro de sus estructuras detalladas, posicionándolos como parte del continuo naturaleza-cultura y teniendo en cuenta la subjetividad relacional.

Como criatura que consume oxígeno y produce dióxido de carbono en toda la evolución y ciclo complejo y sistemático de la vida, nuestra propia respiración, como sujeto de una especie de destrucción y a su vez de comienzo, crea el microcosmos de otros seres también. Por lo tanto, mientras la respiración, que es la función vital de nuestro propio cuerpo como seres humanos, consiste en el aire que respiramos junto al oxígeno, al nitrógeno, al moho y a los ácaros del aire; al mismo tiempo, el dióxido de carbono, miles de bacterias, múltiples organismos etc., y nuestras propias células,

permanecen en el aire del lugar en el que nos encontramos. Con un enfoque múltiple para explorar subjetividades relacionales, en este texto, el concepto de respiración, que es la función básica de la vida, y que percibo como un conjunto de múltiples relaciones microbióticas que vemos con nuestros ojos y no podemos sentir físicamente en la vida diaria; atañe tanto al planeta como al ser humano, bacterias, virus y múltiples convivencias colectivas que aún se desconocen si son animadas o inanimadas.

¿Qué es el Aliento?¹

Aliento significa el aire que se expulsa al respirar en el primer sentido. Otros significados son los siguientes: 2. Respiración. 3. vida, pulso vital 4. Espíritu, alma. 5. Vigor del ánimo, esfuerzo, valor. 6. Soplo del viento. 7. Emanación, exhalación. 8. Inspiración, estímulo que impulsa la creación artística. 9. Alivio, consuelo. (Diccionario de la Lengua Española)

El aliento, el hálito (hálitus), que en latín es siempre la respiración, el soplo, todo aquello que se exhala, como los vapores, los olores, las emanaciones. Sólo el poeta latino Prudencio (zaragozano) asignó a hálitus el significado de alma o espíritu. En español hemos ampliado el campo significativo de aliento hasta hacerlo sinónimo de ánimo. Al desaliento, su negativo, no le queda relación alguna con la respiración. También el halo es de la misma familia léxica. El verbo en el que se origina el lexema es halo, halare, halavi, halatum. Si su primer significado es exhalar olor, oler (en el mismo sentido, porque percibir el olor es, también en su origen, sentire). Halantes flóribus horti son los jardines (huertos) perfumados por las flores; néctar halare, es exha-

1. Nota del autor: Preferí la palabra *aliento* en español en lugar del concepto de la palabra *nefes* en turco que escribí en el texto original. Por que la palabra *nefes* significa respiración también pero su origen etimológico es diferente.

lar perfume de néctar. De ahí, se pasó a significar la exhalación del aliento en la respiración (elalmanque).

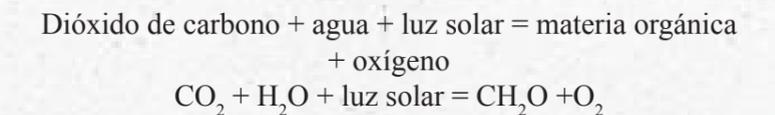
El Primer Aliento

Las bacterias termófilas, que lideran el establecimiento de toda la vida en la tierra, tienen enzimas que pueden vivir en condiciones duras y son resistentes a las altas temperaturas y puede verse como un ejemplo fundamental de relación con el desordenado y complejo sistema de seres que se encuentran en la química atmosférica. Hace 4600 millones de años, se creía que en la Tierra había una atmósfera inanimada que consistía en temperaturas extremas y altos niveles de gases como dióxido de carbono, metano y nitrógeno. Durante unos dos mil millones de años, los gases tóxicos de los volcanes estallaron en la atmósfera, provocando reacciones electroquímicas y fotoquímicas, el Sol irradió rayos infrarrojos sin filtrar y se produjeron diversas meteorizaciones químicas. (Crawford, 2019:21,22).

Si bien la tasa de dióxido de carbono fue bastante alta en el primer período de la historia de la Tierra, llamado la era *Hadeana*, varias reacciones químicas, como el ciclo del silicato de carbono, causaron grandes cambios en la Tierra y la atmósfera a lo largo del tiempo. Después de unos quinientos mil millones de años, tuvo lugar *el Gran Evento de Oxidación*, la primera atmósfera oxigenada de la atmósfera descubierta según los niveles de corrosión del óxido de hierro en las capas geológicas.

Las precursoras del período *Arcaico*, las cianobacterias conocidas como algas verdeazuladas, atraparon la luz solar y reaccionaron con el gas metano (ch4), convirtiendo el dióxido de carbono (co2) y el agua (h2o) en energía para comenzar a producir oxígeno rápidamente y liberarlo en el medio ambiente. Así, el oxígeno, que antiguamente era una molécula venenosa y altamente reactiva para las primeras formas de vida en la atmósfera, propició la formación de organismos eucariotas, criaturas multicelulares complejas que evolucionaron gracias a la fotosíntesis, y la proliferación de la diversidad de vida (Catling, 2018: 23). Por lo

tanto, mientras mueren todos los seres vivos que no son compatibles con el intenso oxígeno liberado en la atmósfera; las nuevas reacciones químicas y físicas llevaron a término un aumento de la diversidad biológica y la formación de nuevos seres vivos que pudieron realizar la fotosíntesis al consumir y convertir el oxígeno. Si bien no se sabe exactamente qué tipo de seres vivos desaparecieron después de la destrucción, que también se conoce como la Gran Revolución del Oxígeno; se cree que la diversidad de organismos fotosintéticos como bacterias, virus, hongos y plantas se han multiplicado durante 2,4 millones de años. La tasa de oxígeno requerida para que el aire sirva para la vida de las células eucariotas, como las humanas y los animales que convierten el oxígeno en dióxido de carbono, se ha reducido al 21,95 % en aproximadamente dos millones y medio de años. Como puede verse en la siguiente ecuación, la producción de oxígeno no se acumuló rápidamente en la atmósfera porque es un proceso de producción colectivo de suma cero. (64)



Las cianobacterias, que tienen tantos tipos unicelulares como multicelulares; se cree que forman relaciones simbióticas con una amplia variedad de huéspedes eucariotas, incluidas plantas, hongos, esponjas y protistas. Las diatomeas también se conocen como algas verdeazuladas y contienen componentes de cloroplasto y leucoplasto que juegan un papel importante en la fotosíntesis. Por lo tanto, las diatomeas que viven en el agua, el suelo y las áreas húmedas también realizan la fotosíntesis y producen oxígeno. Se puede decir que con la revolución del oxígeno, el planeta empezó a respirar por primera vez gracias a sus diversas relaciones simbióticas, como las cianobacterias o las diatomeas.

En la primera parte de la serie documental *An Extraordinary Rock* elaborada por National Geographic, el astrobiólogo Jerry Linenger (2018) al tomar muestras de la cuenca del Amazonas en Brasil, habla sobre el hecho de que las

diatomeas en los mares y océanos son la principal fuente de oxígeno de la Tierra. Linenger dice que son las diatomeas, no los bosques amazónicos, los que se conocen como los pulmones del mundo, y explica el ciclo del oxígeno de las diatomeas: El río de nubes visto desde el espacio atraviesa América del Sur. La nube se condensa en lluvia, desciende por las laderas y fluye de regreso a la cuenca del Amazonas. Erosiona la roca y se convierte en sedimento. Los residuos son la fuente de alimento para las diatomeas. Los glaciares, los deslizamientos de tierra, el polvo mezclado con agua, tierra y piedra son la fuente de alimento de las diatomeas, y su población se duplica cada día.

La Simbiosis

La simbiosis, un concepto de biología, fue definida por primera vez por el botánico alemán Anton de Bary en 1973 como la coexistencia de organismos de diferentes especies. Ivan E. Wallin, por su parte, amplió el concepto como simbiogénesis; donde establece que los nuevos órganos conducen a la formación de nuevas especies, por lo tanto, al cambio evolutivo (Margulis, 2001: 42). Trabajando específicamente en simbiosis entre animales y bacterias, Wallin llama a la formación de estos en complejos microsimbóticos o simbiotismo. (13)

Según biólogos como Margulis y Cagan (2018:74), argumentan que la evolución de las células eucariotas de células procariotas simples a células eucariotas más complejas se realiza durante el proceso de formación de las células eucariotas que mencioné en la sección del *primer aliento*, lo cual tuvo lugar agregando células a su cuerpo. Las bacterias con una estructura simple se han convertido en orgánulos permanentes al unirse a las células con las que antes interactuaban como parásitos. El tipo de relación que se puede ver en la ecuación de relación entre la producción de oxígeno y la célula no consiste en dos factores que se afectan entre sí. El parásito, que se adhiere a la otra célula, puede sufrir una transformación mientras gana presencia en la nueva célula, y cuando la célula se divide, también se divide. La célula huésped, por otro lado, puede evolucionar

con el apoyo del parásito, incluso si el parásito no se convierte en otro orgánulo. En este caso, el parásito evoluciona hacia una posición en la que incluso se puede debatir el significado de la palabra.

Según Margulis (quien toma el concepto de simbiote de manera más integral), desde cada lugar en el que vivimos y entramos en contacto, desde el intestino hasta las pestañas, nuestros cuerpos están equipados con simbiotes celulares y están junto con simbiotes invisibles y omnipresentes. *...los seres vivos luchan, se alimentan, bailan, se aparean, mueren* (16). Todos los seres vivos están en comunicación múltiple con su entorno a lo largo del ciclo de su vida. Tal coexistencia en red, comunicación múltiple intencional y causal, da como resultado una transformación y un cambio evolutivo. Así, nuevas especies se unen a la red vital de la naturaleza.

La simbiosis, un concepto de la biología que puede expandirse como un campo de interrelaciones potenciales de nuevas formaciones, puede verse como una metáfora que intenta destruir la centralidad humana a escala macro, cuestiona nuestra relación con agentes tanto humanos como no humanos, ideológica jerarquía a una escala micro en el mundo de hoy, y sienta las bases para nuevas formaciones a través de la asociación. El pensamiento que sacude la posición central del hombre encuentra su contrapartida en las filosofías de la *Ontología Orientada a Objetos* de Graham Harman, la cual se basa en las sustancias de Aristóteles, las mónadas de Leibniz, las cosas en sí de Kant y el Dasein de Heidegger sobre la coexistencia (2020). Harman dice que, desde Kant, la filosofía occidental se basa únicamente en el sujeto centrado en el ser humano y no tiene en cuenta la relación entre los objetos. Según Harman (2020:105); el concepto de simbiote propone verlo como un concepto biográfico más que biológico, por lo que debe considerarse no solo sobre los seres vivos, sino también sobre las instituciones y otros seres. En efecto, el nacimiento, la muerte, etc. las fases existen no sólo en los objetos biológicos sino también en el carácter de todos los objetos sociales.

Mientras el objeto está viviendo en simbiosis con otro; esta relación no puede ser válida para el otro objeto. Por lo tanto, tal relación no es un intercambio, sino una relación asimétrica, múltiple. Timothy Morton, en su libro *Humankind: Solidarity with Non-Human People*, describe la existencia del hombre con su lado no humano, a partir de las complejas relaciones de los seres microbiológicos que cambian y transforman constantemente el estado de acogida que proporciona nuestra existencia física como seres humanos, la cual también puede destruir o provocar la existencia de otros seres y generar su extinción, añadiendo relaciones objeto-objeto independientes de los humanos, y a diferencia de Harman afirma que es una comunidad simbiótica (2020:137). Morton también define a los seres fantasmales como *hiperobjetos*, refiriéndose a cosas que son calculables pero imposibles de ver y que están ampliamente dispersas en el tiempo y el espacio en comparación con los humanos (15). Es posible ver solo rastros de tales entidades en una percepción física multidimensional. Como también se pueden percibir en mapas, algoritmos o indirectamente a través de datos, o como la misma respiración que también es un *hiperobjeto*. De hecho, el aire que respiramos, la radiación, el carbono y el calentamiento global son *hiperobjetos fantasmales*. Es la cualidad del vacío que se siente cuando se advierte el alojamiento temporal de la bandada de aves en el lago debido al calentamiento global (113).

Presencias Aerotransportadas y Coexistencias

La comunicación e interacción múltiple tiene lugar mientras todos los organismos vivos del ecosistema convierten el carbono orgánico en dióxido de carbono a través de la fotosíntesis y la respiración celular. Durante la respiración, que es la función vital básica de los seres humanos, se llenan los pulmones de aire (o el aire se llena en los pulmones del ser humano), proporcionando el oxígeno necesario para mantener su actividad vital y dar dióxido de carbono al ambiente exterior. Además, el intercambio de gases tiene lugar en la sangre, las células y el líquido intercelular del cuerpo. El oxígeno interactúa con la hemoglobina y la oxihemoglobina se libera en los capilares pulmonares. La

oxihemoglobina entra en la vena pulmonar, el corazón y los tejidos. Debido a que la presión del dióxido de carbono en los tejidos es alta, la hemoglobina libera oxígeno y se une al dióxido de carbono. El oxígeno liberado pasa primero al líquido tisular y luego a las células. Mientras que el dióxido de carbono se combina con la hemoglobina. En los capilares de los pulmones, el dióxido de carbono se separa de la hemoglobina y pasa primero al plasma sanguíneo, luego a los pulmones, se combina con el agua en los glóbulos rojos y se expulsa del cuerpo. Así, durante el sistema respiratorio, que incluye ambas acciones, se producen múltiples interacciones y relaciones físicas, químicas y biológicas con el cuerpo y otras entidades externas a él. Puede verse como una combinación de muchas coexistencias y subjetividades dispersas en las que las hormonas, la adrenalina y la tiroxina también pueden ser eficaces. El acto de inhalar y exhalar con un enfoque microcósmico es un proceso basado en la coexistencia y transformación de moléculas, cuestionando la percepción interna y externa del cuerpo durante la transformación de oxígeno y dióxido de carbono, conectando a las personas con el mundo exterior.

Según la investigación microbiológica realizada en 2016 (Sender vs. 2016); teniendo en cuenta que hay más bacterias que células humanas en algunos cuerpos humanos, se puede decir que la estructura central del *ser humano* es controvertida incluso en la estructura microcósmica del cuerpo como criatura viviente. Por lo tanto, mientras tu respiración crea una base colectiva entre todas las criaturas que respiran; al igual que otros seres vivos, se puede decir que las moléculas y los microbios que respiramos y exhalamos en el aire, en particular, forman los enlaces cósmicos potenciales intersubjetivos e invisibles entre otras entidades microscópicas en nuestro cuerpo y estas entidades mismas.

Gracias a la gravedad, esta crea una coexistencia dinámica en varias composiciones químicas y densidades en la capa de vapor y gas de la capa troposfera, que está cerca de la superficie terrestre y sirve para asegurar la continuidad de las actividades vitales en eventos climáticos, distribuyendo la energía proveniente del Sol alrededor de la Tierra. El aire

fluye a través de océanos, tierras y ciudades, moviéndose alrededor del planeta. Con el efecto del viento, hace circular pequeños organismos en forma de bacterias, virus, semillas y polvo. Por lo tanto, los organismos en el aire pueden causar nubes, precipitaciones, etc. Se puede decir que es efectivo en procesos físicos del aire e incluso en el ecosistema.

Al respirar, oxígeno, nitrógeno, etc. aparte de los elementos químicos, se cree que un millón de microorganismos penetran en el cuerpo. Los microbios conviven con otros seres vivos tanto para la continuidad del ecosistema como para la continuidad de su propia vida. Las bacterias, virus y hongos pueden poner en peligro, beneficiar o no afectar la vida de los seres vivos, dependiendo de su especie (Smets et al. 2016). Por ejemplo; el virus Sars-Cov-2, que está en nuestra agenda desde 2019 y se transmite mayoritariamente por el aire, intenta adaptarse a las células humanas y establecer una convivencia colectiva para mantener su propia vida como una entidad no humana invisible. Al mismo tiempo, muchos virus son tan activos en presencia de la vida, que producen oxígeno como las bacterias. Con cada respiración, mata las bacterias densas en la boca y mata las bacterias que amenazan la vida en todo el entorno. Las bacterias muertas causadas por virus en los océanos o humedales se convierten en alimento para las diatomeas.

El aire seco contiene 78 % de nitrógeno, 21 % de oxígeno, 1 % de gas: helio, hidrógeno, neón y xenón. Aparte de los gases como el vapor de agua, el dióxido de carbono, el metano, existen miles de gases y partículas de origen tanto natural como artificial, y muchos de ellos son reactivos, interactuando constantemente con otras sustancias. De ahí, que pueda ocurrir que los compuestos contaminantes sean dañinos para muchas criaturas vivas y no vivas que respiran con oxígeno. El calor solar suele ser un catalizador que facilita o acelera los procesos de reacción química. Muchas sustancias y organismos liberados en la atmósfera como resultado de desastres naturales y provocados por el hombre causan la contaminación del aire con el apoyo de reacciones químicas. El aire contaminado y las partículas dañinas, incluidas sustancias como el monóxido de carbono, el ozono,

el dióxido de nitrógeno y el dióxido de azufre, penetran no solo en los pulmones sino también en la circulación sanguínea y son lo suficientemente peligrosas como para cambiar la estructura del ADN. Según la *Organización Mundial de la Salud*; alrededor de siete millones de personas mueren cada año debido a la contaminación del aire, ya que el nivel seguro del aire se superó en el 98% de las ciudades de todo el mundo en 2016. Esta tasa aumentará a medida que se quemen los bosques y se sigan consumiendo combustibles fósiles, se incrementará la tasa de dióxido de carbono, el planeta se calentará más y habrá aumentos graves de la niebla de ozono, la cual es perjudicial para la salud de todos los seres vivos. (https://www.who.int/health-topics/air-pollution#tab=tab_1, Fecha de acceso: 06.02.2022)

Las asociaciones químicas que causan la contaminación del aire representan una amenaza vital no solo para los humanos, sino también para otras criaturas que respiran y el medio ambiente. Principalmente por el fuego, los combustibles fósiles, los gases como el óxido de nitrógeno, el monóxido de carbono, el ozono o las partículas radiactivas formadas por la industria a nivel del suelo, o las partículas radiactivas que se liberan en la atmósfera por causas humanas, regresan a la Tierra como ácido, lluvia con lluvia ácida. Además del efecto corrosivo de la lluvia ácida sobre las plantas y las hojas, impide que los árboles y los bosques se beneficien de nutrientes como el magnesio y el calcio, necesarios para su supervivencia. También permite que el aluminio se filtre en el suelo. Cuando aumenta el aluminio, los árboles no pueden absorber agua en sus troncos y con el tiempo se vuelven incapaces de realizar la fotosíntesis.

Los organismos vivos en cada respiración coexisten con más y más sustancias tóxicas. Aparte de su energía radiactiva natural, el cuerpo humano se encuentra en una peligrosa coexistencia con partículas radiactivas que se encuentran libres en la naturaleza debido a las pruebas nucleares. De hecho, no hay distancia en el mundo que pueda eliminar materiales radiactivos de manera significativa; porque los materiales nucleares están en todas partes. Sin embargo, como resultado de los desastres de las pruebas nucleares,

puede ser monitorizado por los perpetradores y las autoridades capitalistas hasta que la efectividad de los materiales radiactivos desaparezca (la vida media del isótopo Plutonio-239 es de 24,400 años), como es reutilizable y puede guardarse en almacenes, las pólizas solo intentan encubrir la realidad de su existencia. Sin embargo, además de los rayos provenientes del espacio, los rayos radiactivos, que se utilizan con mayor intensidad en la industria, en los dispositivos médicos que proporcionan imágenes corporales y en el tratamiento del cáncer, se encuentran en estado de coexistencia mezclados con los cuerpos biológicos en todas las condiciones. Por tanto, la radiactividad no es un elemento externo, pertenece a todos los seres vivos; se trata de la naturaleza. De ahí, Morton (2020: 165); propone pensar en el calentamiento global, la contaminación y la radiación como efectos de hiperobjetos en lugar de procesos manejables y controlables, y así poder ver el arte como parte del hiperobjeto, la ciencia, el mapeo cognitivo (175).

La coexistencia de la genética humana con otros seres, comenzando por la existencia de un doble genoma tanto con el ADN del núcleo celular como con el ADN de la mitocondria y además, dondequiera que respira, se integra con su entorno en un ciclo con todos los seres del aire. Si bien, se lleva a cabo una interacción química continua con muchas sustancias vivas y no vivas, como microbios, hongos y gas de radiación en cada respiración; también aparece en los gases reactivos como el oxígeno pudiendo interactuar con otros gases, los microbios con otros microbios, los hongos con las algas, etc. Se establece siempre una coexistencia en múltiples estructuras.

El Simbiosis y Aliento como Formas de Pensamiento Artístico

Las investigaciones que intentan llevar a escala planetaria el estado de solidaridad con otros seres vivos y no vivos en nuestro cuerpo y en el aire, con los que entramos en contacto a través del acto de respirar, han sido objeto de investigaciones interdisciplinarias y transdisciplinarias. Como un esfuerzo por deshacerse del enfoque antropocéntrico, el

método de trabajo de los activos microbiológicos y ecosistémicos, el calentamiento global y la finitud de los recursos de la Tierra y el cambio irreversible del planeta ha movilizó todas las disciplinas y ha unido las investigaciones en un terreno común.

El escritor de arte Jack Burnham, en su artículo *Artforum's System Aesthetics* (Burnham, 1968), afirma proféticamente que el arte no reside en las posesiones materiales, sino en las relaciones entre las personas y su entorno. Burnham popularizó la teoría de sistemas en el ámbito cultural, teorizando el papel de los sistemas en el arte de Hans Haacke, Len Lye, Robert Smithson, Allan Kaprow y otros artistas posformalistas. Por lo tanto, los efectos de las teorías científicas basadas en sistemas y los enfoques filosóficos como los de los artistas, la vitalidad, la complejidad y la teoría de sistemas, así como los efectos del desarrollo de tecnologías electrónicas, se reflejaron en las prácticas artísticas ecológicas, especialmente en la década de 1960. Hans Haacke, uno de estos artistas que aporta una nueva perspectiva a la relación entre el hombre y la naturaleza en un contexto artístico, ubica su obra *Condensation Cube* en el museo. En su pieza artística, parte del agua en el cubo de plexiglás de 30 m³ que se condensa a medida que cambian la respiración, la temperatura, la humedad y los niveles de luz de los espectadores que llegan al museo, y se forman diferentes formas en la superficie del cubo. Así, en el espacio de la galería se produce una transformación física y química entre el cubo y el entorno, el público y el aire del interior del cubo. Debido a que el aire solo puede contener una cantidad limitada de vapor de agua, y cuando el vapor de agua excede el límite, se produce condensación y el vapor de agua se acumula en la superficie interna del plexiglás y se convierte en agua. En este caso, a diferencia del espacio museístico, donde se controla la temperatura y la humedad para proteger las obras, se observa que la obra cambia constantemente según las condiciones del lugar donde se ubica. Tiene una estructura dinámica tanto en la que participa la audiencia como en sí misma. Se produce otro cambio que Haacke ni siquiera menciona en sus propios textos, el hecho de que después de un tiempo comienzan a aparecer hongos en el

cubo (Sparks). Cuando el cubo de condensación se convierte con el tiempo en un microcosmos orgánico, comienza a percibirse como un peligro para el museo. En cada período posterior de exhibición de la obra, el museo agrega biocida al cubo con el consentimiento del artista para evitar el crecimiento bacteriano. Como grupo de control, el permiso del artista, la sección de conservación y restauración del museo se incluyen en la operación sistémica, y mientras se pierde el estado autónomo de la obra de arte durante la exhibición, gana una calidad sostenible en cierto sentido.

Como ejemplo de unión microcósmica, los seres de mi propia respiración fueron examinados a nivel microscópico y grabados en video. En el video editado, se intentó revelar otras uniones y sus propios estados autónomos con los que entré en contacto, a partir de las entidades que aparecen en mi respiración. Células y bacterias visibles en el aliento, otras entidades que no podemos ver a simple vista, pero cuya existencia en el aire inhalado se conoce en la base de datos científicos, se expresan en diversos gráficos y textos. Además, en el vídeo, la singularidad de las imágenes de bacterias formadas en placas de petri, donde antes aprisioné mi aliento, en realidad revelan la estructura compleja y múltiple del cuerpo humano, las diferencias entre ambos corresponden a la estructura compleja del cuerpo con otros seres y a la química en constante cambio con el aire atrapado. Al mismo tiempo, las bacterias formadas con el tiempo en las placas de petri son ejemplos de simbiosis potenciales que pueden hacer que las nuevas especies sean visibles cuando los seres invisibles se unen. Básicamente en mi propia respiración; las entidades presentes en el aire que respiro, en mi cuerpo, son una especie de red microcósmica de relaciones. Si bien este tipo de red abre el cuerpo humano a la discusión por un lado; por otro lado, recuerda el mapa de las relaciones hacia los responsables, a partir de las causas y consecuencias del calentamiento global. Intenta revelar los aspectos indirectos de los hiperobjetos a escala micro e invita a pensar a escala planetaria.

En palabras de Morton (2020: 145), ahora tenemos la esperanza de forjar nuevas alianzas entre humanos y no huma-

nos; Ahora hemos salido del capullo del mundo. Sin embargo, a pesar de los sucesivos desastres, pueden surgir a escala global propuestas de vida alternativa basadas en la justicia ambiental y social múltiple.

Giorgio Agamben dice que cuando comienza el período epidémico de Covid-19, el mundo ahora es un lugar de fuego. Cuando las llamas crecen en el fuego, uno no tiene más remedio que esperar a que todo se convierta en cenizas, pero después de la destrucción, el renacimiento es posible:

El hombre desaparece hoy, como un rostro de arena borrado en la orilla. Pero lo que ocupa su lugar ya no tiene un mundo, es sólo una vida desnuda y silenciosa sin historia, a merced de los cálculos del poder y la ciencia. Tal vez es sólo de este estrago que algo más puede un día aparecer lenta o abruptamente – no un dios, por supuesto, pero ni siquiera otro hombre – un nuevo animal, tal vez, un alma viviente de otra manera..... (Agamben, 2020)

Agamben afirma que la civilización se ha derrumbado, pero debemos fingir que no ha sido destruida, y que debemos seguir trabajando y produciendo como hasta ahora, como si bailáramos con la destrucción, como bien indica la idea de la decadencia. En efecto, a pesar del fuego, es necesario desvelar y actuar sobre las múltiples relaciones que hacen salir a la luz la urgencia ecológica.

Referencias

1. Agamben, Giorgio (2020). “Cuando La Casa Se Quema”, (Fecha de Acceso: 06.02.2022) <https://ficcionalarazon.org/2020/10/06/giorgio-agamben-cuando-la-casa-se-quema/>
2. Braidotti, Rosi (2021). *İnsan Sonrası*. (Lo posthumano). Kolektif Kitap. Estambul.
3. Burnham, Jack (1968). *Systems Esthetics*. (Estética del Sistema). Artforum 7 (1): 30–35
4. Catling C., David (2019). *Astrobiyoloji : Dünyada ve Evrende Yaşam*. (Astrobiología: La vida en la Tierra y en el universo). Metis Yayınları. Estambul.
5. Crawford, Dorothy H. (2019). *Ölümcül Yakınlıklar Mikroplar Tarihimizi Nasıl Şekillendirdi?* (Cómo las cercanías mortales han dado forma a nuestra historia sobre los microbios). Metis Yayınları. Estambul.
6. Deleuze, Gilles (2015). *Anlamanın Mantığı*. (Lógica del sentido). Norgunk Yayınları. Estambul.
7. Harman, Graham (2020). *Nesne Yönelimli Ontoloji Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*. (Ontología orientada a objetos: Una nueva teoría de todo). Tellekt Yayınları. Estambul.
8. Hayles, N. Kathrine (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics Literature, and Informatics*. (Cómo nos convertimos en posthumanos: Cuerpos virtuales en cibernética, literatura e informática). University of Chicago Press. Chicago.
9. Linenger, Jerry (2018). *National Geographic, Sıra Dışı Bir Kaya Belgesel serisinin Nefes başlıklı bölümü*. (Nuestro planeta: El oxígeno).
10. Margulis, Lynn (2001). *Ortakyaşam Gezegeni: Evrime Yeni Bir Bakış*. (Planeta Simbiótico). Varlık Yayınları. Estambul.
11. Sender, Ron. Funchs, Shai. Milo, Ron (2016 Ağustos) *Revised Estimates for the Number of Human and Bacteria Cells in the Body*. (Estimaciones revisadas del número de células humanas y bacterianas en el cuerpo). Plos Biology 14 (8),
12. Margulis, Lynn ve Cagan, Dorian (2018). *Doğanın Doğası Göz Kamaştırıcı Gerçekler*. (Reflexiones sobre hechos deslumbrantes de la naturaleza). Gingko Bilim Yayınları. Estambul.
13. Smets, W. Moretti, S. Denys, S. Lebeer, S. (2016), *Airborne bacteria in the atmosphere: Presence, Purpose, and Potential*. (Bacterias transportadas por el aire en la atmósfera Presencia, propósito y potencial). Elsevier - Atmospheric Environment, 139, 214-221.
14. “Air pollution”, World Health Organisation (WHO) https://www.who.int/health-topics/air-pollution#tab=tab_1 (Fecha de Acceso: 06.02.2022)
15. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/nefes> (Fecha de Acceso: 12.01.2022)
16. <http://aksozluk.org/nefes> (Fecha de Acceso: 12.01.2022)
17. <https://dle.rae.es/aliento?m=form> (Fecha de Acceso: 30.03.2022)
18. <http://www.elalmanaque.com/lexico/aliento.htm> (Fecha de acceso: 30.03.2022)
19. Sparks, Smithsonian (2021). “How do You Take Care of An Artwork That’s Full of Water”, (Fecha de Acceso: 13.02.2022) <https://www.si.edu/stories/how-do-you-take-care-artwork-thats-full-water>

Escultura en Movimiento

Manuel Adsuara Ruiz
Universidad de Zaragoza
adsuara@unizar.es



La representación del movimiento en la escultura ha sido siempre un objetivo determinante de muchos artistas, pero que sólo se había dejado expresar en forma estática. Los antecedentes de los comienzos de la escultura, cinética o móvil, tienen también otras raíces, entre las que se incluye el interés tanto de los ingenieros científicos como de los artistas. Desde los primeros experimentos con mecanismos de relojería realizados en el siglo XI hasta los complejos juguetes mecánicos del XAVIER, ha existido un deseo de innovar con objetos que se movieran por sí mismos.

Cuando la escultura se vio libre de sus tradicionales limitaciones gracias a artistas como Marc el Duchame (1887-1968), la situación necesaria para que el movimiento pudiera devenir una forma artística se encontró favorecida (Hornal Dore, 2001: 8). Al tiempo que trabajaba para cambiar las ideas del pueblo respecto a lo que constituía una obra de arte, Duchame creó su *Rueda de bicicleta* (1913) que fue la primera pieza “artística” móvil. Como su nombre indica, se trataba justamente de una rueda de bicicleta en posición invertida y montada sobre un taburete de madera. Aunque sus razones para producir esta pieza no fueron las de hacer una escultura móvil, la rueda podía moverse si alguien la empujaba.

A partir de Duchame el movimiento ha sido muy utilizado en escultura de formas diversas. Se ha empleado para multiplicar las variaciones de composición de una obra, para poner de manifiesto la naturaleza mecánica de la sociedad y para introducir un elemento de tiempo en una obra. Los escultores cinéticos han empleado desde ideas sencillas a las más complejas. El escultor constructivista ruso Naum Gabo (1890-1977) hizo en 1920 su “*Construcción cinética, onda erecta*”. Accionada por un motor eléctrico, consiste en una simple varilla de metal en oscilación que se transforma en una apariencia de volumen sólido cuando se pone en movimiento. En contraste con la sencillez de la construcción de Gabo el “*Modulador de la luz y del espacio*” de László Moho-Nagy (1890-1946) concebido en 1922 y realizado en 1930 consiste en una instalación de chapas y tornillos de metal pulido que giran con un movimiento

sincronizado producido por un mismo motor. Diseñado para exponerse aislado en un escenario teatral durante el entreacto de una representación, las superficies de la escultura reflejaban 116 bombillas de diferentes colores sobre las paredes circundantes (De Diego Estrella, 1996:346). Además de los elementos de movimiento y luz, Moho-Nagy pensó en acompañar la acción con una composición musical, pero esto nunca se consiguió a satisfacción. Este tipo de compleja composición visual fue explotada al máximo por el artista húngaro-francés Nicolás Chófer (nacido en 1912), que construyó grandes torres de superficies reflectantes móviles y luces centelleantes. Su trabajo fue financiado por un patrocinador comercial.

Tanto en la obra de Moho-Nagy como en la de Escalfecer, el motor era un medio para un fin, siendo su mera función la de accionar las partes móviles de la escultura, por lo que permanecía oculto para la vista. En contraste, el escultor suizo Jan Pottingue (nacido en 1925) basó su principal obra en el propio motor (Moho-Nagy, 1929: 123). Sus primeras piezas fueron formas móviles, accionadas por motores ocultos, pero en la obra por la que es más conocido puso el énfasis en la frecuentemente inútil y caprichosa naturaleza de la quincalla mecánica. En la serie *Matemática*, producida a finales de la década de los cincuenta, motores de gasolina montados sobre unos trípodes con ruedas de movimiento libre accionaban unos mecanismos que producían unos dibujos abstractos continuos sobre rollos de papel. En las esculturas de mayor tamaño, como *Anibal N°1*, el mecanismo se convierte en escultura, creando movimiento sin objeto, con unas ruedas y unas levas oxidadas que gradualmente se desgastan a sí mismas. La más pintoresca de todas sus obras fue el *Estudio N° 2* para un *Fin del mundo*, creado en 1962, que después de haber sido instalado en un desierto norteamericano, fue hecho explotar en un «happening» ritual.

Al igual que sucede con la construcción cinética de Gabo, algunas de las imágenes más evocadoras proceden del uso de fuerzas naturales o del simple movimiento mecánico (Hauser Arnold, 1951: 134). El escultor norteamericano Alexander Calder (1898-1976), más conocido por su inven-

ción del término “móvil” en su aplicación a la escultura, utilizó primero motores para poner en movimiento sus esculturas, pero pronto recurrió solamente a las corrientes de aire para ello. Los móviles utilizan simples contrapesos, normalmente formas de metal planas y redondeadas, suspendidas de varillas primorosamente equilibradas con uniones de alambre muy simples. Otro norteamericano, George Rickey (nacido en 1907), hizo unos grupos de finas agujas que se balanceaban a partir de su extremo más grueso. En algunas de las versiones más pequeñas las agujas, cuando están paradas, se encuentran en posición horizontal, mientras que en las de mayor tamaño están en equilibrio vertical. En los ejemplares de mayor tamaño, Rickey colocó unos delicados brazos giratorios que partían como radios de unas columnas centrales, en los que descansaban las agujas formando un ramillete. Con un viento fuerte, las agujas se balancean en todas direcciones produciendo un sinfín de variaciones en la composición.

En las décadas de los sesenta y los setenta se inventaron sofisticados y sensibles mecanismos electrónicos que impulsaron la aparición de “juguetes” cada vez más “inteligentes” que caen fuera del dominio de la escultura, remontándose en algunos casos al concepto de innovaciones mecánicas del siglo XVIII. Sin embargo, dos artistas cuyas esculturas resultan interesantes a causa de su honesta simplicidad son el escultor griego Takis (nacido en 1925) y el pintor y escultor francés Pol Bury, (nacido en 1922).

Takis emplea el electromagnetismo para mover unas delgadas antenas, guarnecidas con discos de metal, que tiemblan cuando se conecta y desconecta un electroimán colocado por encima de ellas. La importancia de estas piezas realmente mínimas reside en la calidad mágica del movimiento originado por la fuerza invisible del magnetismo.

La obra de Bury es muy diferente, porque el movimiento de la escultura es tan insignificante que, en realidad parece que prácticamente no existe. Unos cubos y unas esferas de madera instalados en un bastidor giran y se desplazan de manera casi imperceptible e hilos de nylon entretejidos,

montados atravesando unos tableros son sacudidos mínimamente, lo que parece significar estiramiento y crecimiento más que un movimiento en el espacio. Aun cuando la escultura cinética se ha ido haciendo cada vez más sofisticada, a menudo han sido las interpretaciones sencillas las que han tenido más éxito en la aprehensión de la calidad esencial del movimiento, como *La limosna* de Vicent Martínez (Tomás Ferré, 1977: 83).

Técnicas de La Escultura Cinética

La escultura cinética puede lograrse mediante dos medios básicos de propulsión: a.- Energía mecánica producida por la electricidad. b.- Por combustión interna y fuerzas naturales como el agua, el viento, el gas, el calor, el magnetismo y la energía solar.

Cuando se tienen en consideración factores ecológicos y se toma una decisión terminante en contra del uso de motores, se utilizan las fuentes naturales de energía.

Entre los escultores que sí emplean motores existe también una división entre los que trabajan con la tecnología y los que dan su opinión sobre ella. Por ejemplo, las torres de Nicolas Schötlér hacen un uso consciente de la tecnología, mientras que las esculturas de Tinguely comentan desde el exterior la tecnología maquinista. Su actitud hacia la máquina es ligeramente anárquica e irrespetuosa: al hacer sus máquinas «como si no fueran máquinas», llama la atención hacia la importancia actual de las mismas.

En último término, son las circunstancias las que determinan la fuente de energía que puede utilizarse. Donde no puedan encontrarse a mano motores o componentes propiamente mecánicos, pueden emplearse muchos materiales de desecho para armar algún tipo de sistema. Un motor eléctrico convenientemente fijado a una base firme puede emplearse para producir diversas acciones simultáneas, con la ayuda de una instalación de ejes y correas: éstas transmitirán la energía producida por el motor hasta donde se necesite, el movimiento y los ejes, si se engranan con otros

ejes por medio de ruedas dentadas, cambiarán la dirección del impulso del motor. Los dientes de los engranajes pueden hacerse sencillamente de cualquier resto de metal o madera cortando con una sierra para metal unas formas en V: aunque el resultado sea bastante tosco, servirá para esta finalidad. Las ruedas dentadas pueden montarse juntas en cualquier ángulo, de forma que se pueda realizar una amplia variedad de cambios. Si la velocidad del motor no es adecuada para algún tipo de movimiento en particular, puede acelerarse o retardarse mediante el sistema de transmisión del movimiento: una rueda pequeña engranada con una de mayor diámetro, que a su vez, es movida por el motor, aumentará la velocidad. Se logrará el efecto contrario si es la rueda de mayor diámetro la que engrana con la más pequeña movida por el motor. De esta manera, de un solo motor pueden obtenerse muchas actuaciones diferentes, como ocurre con *el modulador de la luz y del espacio* de Moholy Nagy, donde las diferentes rotaciones de las chapas crean un caleidoscopio de refracción a partir de la fuerte de luz dada. Para producir con un solo motor una serie de movimientos conectados, se necesitará una estructura rígida en la que puedan montarse las partes móviles. Una vez que se dispone de la misma, dichas partes móviles pueden hacerse con la clase de desechos que pueden encontrarse en una chatarrería. Las viejas ruedas de bicicletas o de coche-cito de niño resultan excelentes, y las cámaras de las ruedas de automóviles, cortadas al tamaño adecuado, sirven muy bien como correas de transmisión. Si no pudiera disponerse de estas últimas, tiene la misma efectividad un cordón trabajando en cadeneta para su uso con una rueda dentada que puede hacerse en madera contrachapada, madera que además de ser ligera, con sus distintas capas a contra fibra evita que se rompan los dientes, lo que si puede suceder con madera corriente.

Un motor de gasolina puede servir para instalar una construcción de forma independiente al aire libre, pero evidentemente es demasiado ruidoso y produce excesivos escapes como para que sea razonable emplazarlo en interiores. Además, como si se deja funcionar sin vigilancia es potencialmente más violento, se necesita una estructura rígida más

robusta que cuando se utiliza un motor eléctrico. La clase de motor de gasolina ideal para una escultura cinética situada al aire libre es la del motor de las viejas motocicletas de “50 c.c.”, que son ligeros y fáciles de manejar. Los chatarreros tienen a menudo motores eléctricos de segunda mano, procedentes generalmente de lavadoras viejas, que son muy baratos y fáciles de encajar en una armadura. Como solución alternativa, en las tiendas de segunda mano pueden comprarse lavadoras usadas, de las que, además del motor, puede utilizarse también la carcasa.

Las fuentes naturales de energía aumentan grandemente el campo de la escultura cinética y fomentan la inventiva. En un estudio, una caída de agua sobre una rueda equipada con unas paletas proporcionará una cantidad limitada de fuerza. Por supuesto, el tiempo de funcionamiento de este sistema depende de la capacidad del depósito de agua de que se disponga y de la velocidad con la que se vacíe. Obviamente, el depósito de agua y el contenedor que la recibe deben ser lo suficientemente fuertes y estancos para poder contenerla. El agua puede utilizarse también de una manera menos activa, pero que, sin embargo, permite que se origine movimiento, como sucede con la *Escultura flotante* de la artista húngaro-francesa Marta Pan (nacida en 1923). Se trata de una gran forma redondeada vuelta hacia arriba que flota arosamente en un estanque: encima de ella, unida por un eje, se encuentra otra forma redondeada que gira con independencia de su compañera. La escultura está hecha de resina de poliéster, un material extremadamente ligero, de manera que la forma moldeada en hueco responde a cualquier sople de viento. Se encuentra situada en el centro del lago cercano al Museo Kröller Müller, en Otterlo, Países Bajos, rodeada por un soberbio paisaje. Por supuesto, está anclada con bastante holgura en el centro del lago para que no se vaya hacia las orillas del mismo. Calder, Rickey y Vicent, en sus esculturas móviles, han utilizado los movimientos del aire para producir variaciones en los grupos de objetos en equilibrio. Siempre que las partes de la escultura estén bien equilibradas, y tengan libertad para moverse con facilidad, necesitarán sólo un poco de brisa para hacerlo. Tanto en las esculturas de Calder como en las de Rickey y Vicent

Martínez se emplea el mismo principio básico para captar la más mínima brisa. Los móviles de Calder son generalmente chapas delgadas y planas, y las agujas de Rickey son piezas huecas y ligeras en vez de piezas sólidas, en Vicent Martínez (*El ojo del viento*) son las palas de un molino.

La mayor parte de las demás fuentes naturales de energía han sido utilizadas por los escultores en una u otra época, incluso la energía solar y el magnetismo. Sin embargo, la primera de éstas exige una avanzada tecnología para poderla aprovechar por lo que, en realidad, no constituye una fuente de energía adecuada para los principiantes.

El electro-magnetismo puede conseguirse en el estudio sólo con tener un conocimiento básico de la electrónica. Conectar y desconectar una corriente eléctrica produce pulsaciones alternadas que permiten variaciones de movimiento limitadas. En sus esculturas, Takis emplea este método para atraer y repeler alternativamente unos imanes montados sobre unas delgadas varillas que tiemblan al conectar y desconectar la corriente eléctrica.

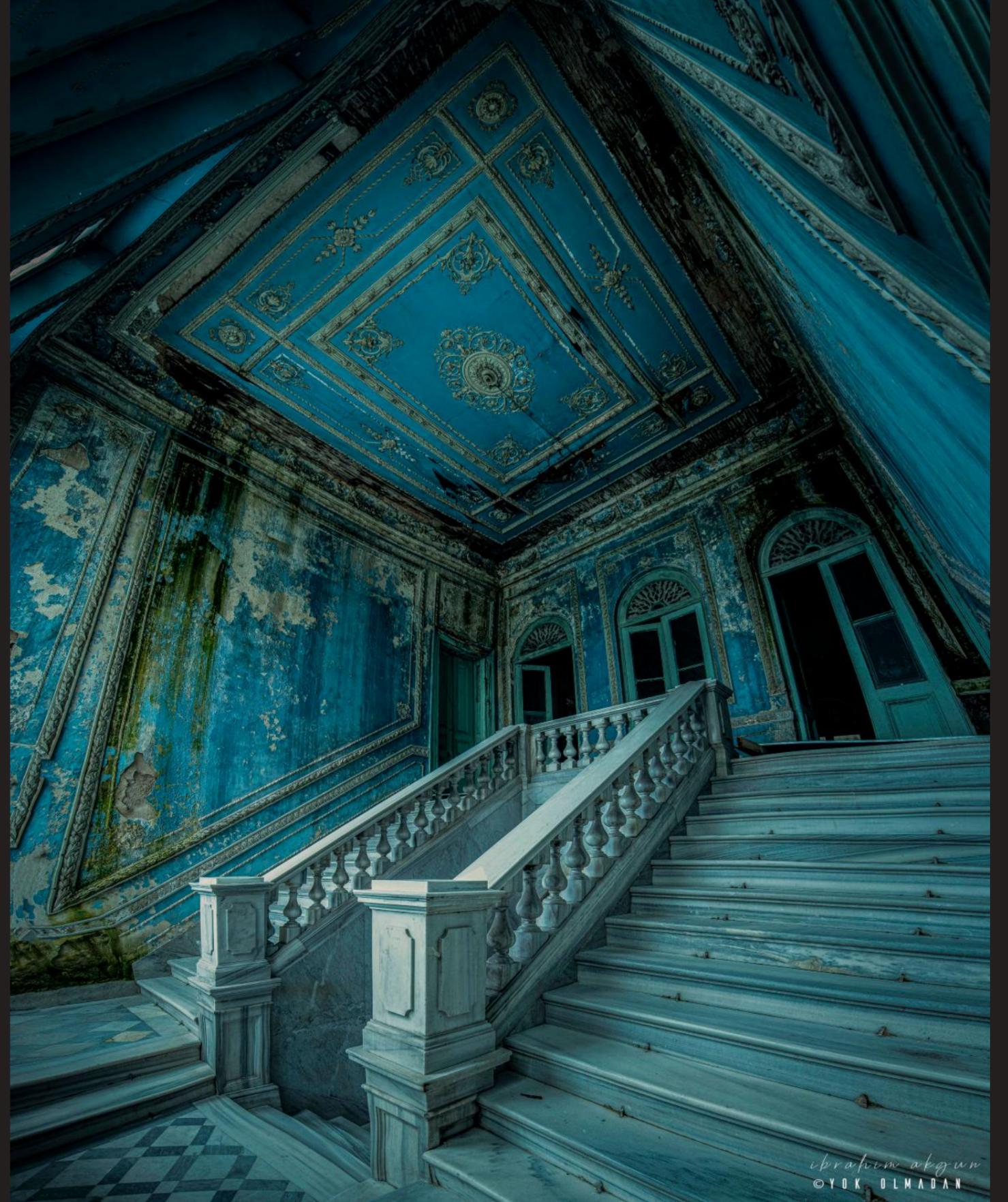
La mayoría de las fuentes de energía mencionadas proporcionan sólo posibilidades limitadas de uso que ya han sido completamente explotadas por los artistas. A diferencia de los demás medios escultóricos, las técnicas cinéticas son generalmente inseparables de la idea, por lo que un nuevo desarrollo de las mismas tiene que estar basado en unas nuevas invenciones. No obstante, la exploración de la escultura cinética todavía es válida para proporcionar un conocimiento del movimiento real o implícito.

Referencias

1. Ashton, Dore (2001). *Una Fábula del Arte Moderno*. New York, Thames & Hudson. Trad. esp. de J. García Montes, Madrid: Turner.
2. Barasch, Moshe (1991). *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*. New York, N. Y. University. Trad. esp. F. Salcedo, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Madrid: Alianza.
3. Blasco Carrascosa, Juan Ángel (1989). “Neoclasicismo, academicismo, romanticismo. La escultura. El romanticismo”. *Historia del arte valenciano* dirigida por Vicente Aguilera Cerni, Valencia: Consorci d’editors, t. 4, pp. 286-298.
4. Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris: Les éditions de minuit.
5. de Diego, Estrella (1996a). *Arte contemporáneo II*. Madrid: Historia 16.
6. ---(1996b), “Figuras de la diferencia”, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*. Madrid: La balsa de la Medusa, pp. 346-364.
7. Hauser, Arnold (1951). *The Social History of Art*, London. Trad. esp. A. Tovar; F. P. Varas, *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1976.
8. López Chuhurra, O. (1971). *Estética de los elementos plásticos*. Ed. Labor. Barcelona.
9. Lucie-Smith, Edward. (1969). *Movimientos en El Arte desde 1945*. London: Thames & Hudson, trad. esp. Buenos Aires, Emecé, 1979.
10. Lyotard, Jean-François, (1979). *Discours, Figure*. Paris. Trad. esp. J. Elías; C. Hesse, Barcelona: G. Gili.
11. Marchán, Simón (1994). *Fin de Siglo y Los Primeros «ismos» del XX 1890-1917. Summa Artis t. XXXVIII*, Madrid: Espasa-Calpe.
12. Marín Medina, J. (1978). *La Escultura Española Contemporánea. 1808-1978*. Historia y Evaluación Crítica, Edarcón. Madrid 1978.
13. Mink, Janis. 1998. *El arte contra el arte*. Köln: Taschen.
14. Mitry, Jean. (1963). *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris, Éditions Universitaires. Trad. esp. de R. Palacios, *Estética y psicología del cine*, Madrid: Siglo XXI.
15. Moholy-Nagy, László (1929). *Von Material zu Architektur*. trad. esp. de Brenda Kenny, *La Nueva Visión y Reseña de Un Artista*, Buenos Aires: Infinito 1963.
16. *Munari, Bruno (1980). “Diseño y Comunicación Visual”. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1980.*
17. Tomás Ferré, José Luis (1989). *Recorridos Visuales. Estudios de Diferencial Semántico en Torno a la Imagen*. Valencia: Universidad Politécnica.
18. Wingler, Hans M. (ed.) (1977). *Kunstschulreform 1900-1933*, Berlin, Gebr. Mann. Trad. esp. de M Aguiriano, *Las Escuelas de Arte de Vanguardia 1900-1933*. Madrid: Taurus, 1980.

Antes de Desaparecer

İbrahim Akgün
Fotógrafo y realizador
brhmkgn@gmail.com



“Todo es natural y espontáneo, como un cuadro hecho por el tiempo y la naturaleza. Es como si cada momento moldeara el contraste, la sombra y la luz con una pincelada...”

El fenómeno del espacio, que constituye una parte importante de la memoria social, se encuentra con dificultades, se pierde al ser archivado, trasladado y adaptado al presente y al futuro. Ante el constante desarrollo y cambio de las necesidades sociales y las preferencias cotidianas, las intervenciones realizadas incorrectamente e inconscientemente en los ‘espacios de la memoria’ pueden borrar la memoria atemporal que ha pertenecido a esta geografía durante cientos de años. Por un lado, los espacios que arrojan luz sobre la historia intentan proteger cientos de historias y recuerdos olvidados, encerrados en sí mismos y, lo más importante, la riqueza arquitectónica, con una resistencia sobrehumana. Por otro lado están sometidos a la destrucción brutal e irresponsable de la humanidad. Para prevenir la desaparición y extinción, es importante la idea de crear un archivo visual que permita conocer la historia y las vivencias de estas estructuras arquitectónicas, que tienen dificultad para mantenerse en pie y desafiar el tiempo, y trasladar este conocimiento al presente para hacer vivir la memoria del espacio.

Momentos Abandonados

Este proceso comenzó hace unos diez años cuando empecé a tomar fotos con mi teléfono móvil y publicarlas en las redes sociales. Cuando lo hacía como una afición ¿sabía hacia dónde iba y cual iba a ser su evolución? , ¡no lo sabía! . Al principio, tomaba las fotos de objetos viejos arrojados en las calles, en el borde de los caminos o debajo de los árboles. Fotografiaba los ‘momentos abandonados’ como ventanas, puertas y asientos rotos. Con el tiempo empecé a tener más curiosidad y comencé a entrar en los edificios para transferir y archivar las historias de su pasado.

Cada día, cada momento me encontraba en busca de un lugar nuevo. Coleccionar y archivar, quizás lo más importante. Producir se ha convertido en un reflejo instintivo para mí. No me gusta mucho hablar, pero siempre tenía algo que decir. Necesitaba una herramienta para expresarme. De

vez en cuando trataba de revelarme por medio de la pintura y la música... La fotografía se ha convertido para mí en una herramienta para manifestarme. Incluso aunque no me obligo a producir algo, estos proyectos surgen espontáneamente, en su forma más oscura y real. ¿ Nos dedicamos a acumular toda la vida sin darnos cuenta? . Los lugares donde nacimos y crecimos y cada momento de nuestra vida influyen en el proceso de producción y sus resultados. Lo que produces es lo que vives. Vuestro subconsciente. Vuestros sueños. Vuestros deseos. Es como si estuviera describiendo a mí mismo mientras fotografiaba los edificios destruidos, arruinados.

Mi mayor pasión es intentar exponer diferentes puntos de vista, eso me aparece espontáneamente y me nutre. Aunque es un proceso problemático no poder producir, de alguna manera se revelan las cosas que he acumulado dentro de mí. Películas, libros, obras de arte me ayudan a desarrollarme y me inspiran de vez en cuando... A través de las fotografías creo un mundo en los edificios que yo mismo he imaginado aparte de lo documentado... Lo más importante es que lo hago. “Antes de que Desaparezca.”

“La Destrucción es Tremenda”

Si tuviera que pensar en nombres alternativos para mi proyecto llamado: “Antes de Desaparecer”, el título: “Estética de la Destrucción” sería uno de ellos. En estas construcciones se esconden una destrucción y una estética tan dura y real como no se pueda imaginar. Todo es natural y espontáneo, como un cuadro hecho por el tiempo y la naturaleza. Es como si cada momento moldease el contraste, la sombra y la luz con una pincelada... La destrucción es tan tremenda en estos edificios que es por eso que nos saludan como si nos preguntaran. “¿Quizás algún día pueda ponerme de pie?”, desde un letargo agradable pero triste. La estética arquitectónica atemporal y épica, bañada por un poco de luz del día, se cubre con este sentimiento oscuro. Esto es

en realidad una visión personal. ¡Otro ojo puede ver otra cosa o no puede ver nada! . Tal vez sea una explicación de la diferencia entre mirar y ver. No solo miro, también veo... Quiero mostrar esto a los demás. No quiero permitir que las cosas desaparezcan. Quiero mantener viva la memoria de una ciudad y los recuerdos de una familia y contarlos. También podemos llamarlo la resistencia a la muerte y a la extinción. Una obra arquitectónica que no os importa puede sobrevivir durante siglos mientras las personas se están extinguiendo. Destruir no es solo un fenómeno físico; sin embargo, estáis destruyendo la memoria de una ciudad y del mundo. Todos quieren ser recordados, pero estas estructuras deberían ser más recordadas; no deben ser olvidadas.

Humano – Espacio - Memoria

Los espacios nacen y mueren como las personas. Se recuerdan por lo que dejaron atrás, si han logrado dejar algo o siguen con vida. La extinción o la muerte es un comienzo aunque no sea corporal. Esto sucede a muchos artistas que dejaron obras atemporales y fueron despreciados cuando vivían. Los espacios, en cambio, siguen vivos y lideran con su arquitectura y sus recuerdos. El ser humano nutre el espacio, y el espacio alimenta la memoria. Revelar todo esto en una fotografía es otra expresión de inmortalidad para mí... Decenas de espacios de memoria que desaparecen en cada período borran la memoria social. Esto también sucede a las luces de las habitaciones que se apagan... No puedes ver en la oscuridad. Estos espacios poseen la luz necesaria para poder ver. Éstos son lugares que nos guían desde el pasado al presente.

“Cuando la luz penetra a través de un pequeño agujero y se pasea sobre los colores moribundos, surge un panorama completamente diferente de lo que se ve. En un segundo, transforma el momento que no puedo describirlo con palabras, en un espectáculo único, en un placer visual insaciable.”

Estética Imperfecta

Por eso, la disciplina fotográfica que me interesa tiene una presentación única, que no es muy común. Tal vez todos estén fotografiando estas estructuras de alguna manera; sin embargo, la manera de presentarlas y la riqueza del contenido hacen que mi archivo se diferencie de otras exposiciones. Ver lo invisible por medio de mis fotografías es crear una estética de los edificios en ruinas, abandonados y resistentes al tiempo, tal vez hay gente que los mira a diario con solo una sonrisa amarga, y así crear una conciencia que genera un placer diferente para mí. Tal vez sea un esfuerzo por mostrar que la belleza puede tener otro rostro, imperfecto, junto con la belleza impecable. Siempre he pensado que el proyecto “Antes de Desaparecer” crearía una gran diferencia y diversidad, ya que las exposiciones generalmente son actuales y transmiten el momento. Original, resistente, atemporal. Otro tema importante es la luz que uso en mis fotos. Francamente, para mí, la luz juega un papel principal en la fotografía. La luz es la respiración, es una forma de ser. Es un último suspiro que inmortaliza o mata el momento. Quizás la luz es el maquillaje más esencial de la estética cuando miro a través del marco de mi cámara a una estructura herida e indefensa. Como una guía que orienta a todos los sentidos. Sin esto ninguna expresión es completa. La luz es a veces muy dura y real, otras veces suave e inocente como si no existiera; en la desesperación de las ventanas la veo deslizarse y desaparecer... Cuando la luz penetra a través de un pequeño agujero y se pasea sobre los colores moribundos surge una panorámica completamente diferente de lo que se ve. En un segundo, transforma el momento, que no puedo describir, en un espectáculo único, en un placer visual insaciable. Para mí, la luz da vida al concepto de oscuridad. Creo que la razón por la que encuentro las obras de los pintores del período barroco más cercanas a la naturaleza de mis fotografías se debe a nuestra pasión similar por la luz. Las luces y las formas de expresión son muy potentes y realistas en estas obras. Por eso me encantan las fotos con un fuerte efecto expresivo. Las fotos tomadas con mi cámara deben describir el tema y el momento de la manera más dura. Mis fotografías no deben ser

solo para los ojos. Mientras se ve la exposición se debería imaginar una historia corta. Las fotos deben transmitir una emoción, positiva o negativa. Siempre hay un sentimiento o un secreto escondido en estas obras ¿no? . Hay un lado oscuro, un sentimiento desconocido e inquietante en estas obras. Están llenas de secretos, como si intentaran arrojar luz sobre ese momento de oscuridad para decirnos algo. A veces, se esconde en su interior una mirada desesperada, como pidiendo ayuda de forma patética. Cada detalle está condenado a las pinceladas del artista. Si ese pincel toca al lienzo, el cuadro se ilumina, si el artista usa un color más vistoso, todo se vuelve más evidente. Cuando fotografío trato de revelar ese momento escondido, ese recuerdo, esa textura que merecen ser vistos.

Además de tomar fotos, también archivo los lugares como cortometrajes desde hace varios años. Como hay un problema serio de archivo visual sobre lugares, trato de recopilar todo lo que puedo. Sin embargo la fotografía siempre ha sido mi prioridad. Aunque el vídeo y la fotografía exponen el mismo espacio, para mí tienen diferencias en cuanto al efecto de expresión. En la fotografía se tiene la oportunidad de contar toda la historia en un cuadro, siempre que pueda reunir todos los componentes en el momento adecuado. Puede enfatizar la emoción que desea expresar directamente. El vídeo, por otro lado, es más complejo y es una imagen que contiene muchos momentos diferentes. En cada segundo, el público puede entrar en una emoción diferente. Mis vídeos son para el archivo, por supuesto, sin sacrificar la estética ni la emoción como formas de expresión.

Patrimonio de Estambul

Hay tantos lugares en esta ciudad que están condenados a la extinción. Un proyecto así no se hace solo, necesitas a alguien que comparta este sentimiento contigo y vea lo mismo al mismo tiempo que tu. Mi esposa (Candan Durusöz Akgün) estuvo conmigo en cada momento de este proyecto. Trabajamos juntos en todas las etapas. Por supuesto, el hecho de que tengamos muchos gustos en común, contribuyó en gran medida al éxito del proyecto. Estamos emocionados

y tristes por lo mismo. Viajes, descubrimientos, historias que nos nutren. Incluso antes de adentrarnos en una arquitectura, nos involucramos en su historia y nos apegamos a sus recuerdos. ¿Quiénes vivían en esos lugares, quiénes caminaban por las rejas de los balcones en la azotea a escondidas de sus madres, o dónde está ahora aquella estatua de venado en el jardín? . Empezamos a tener más curiosidad. Entramos en los viejos archivos fotográficos y nos encontramos en las cenas familiares, tomamos de la mano a los niños que se ríen en ese jardín. Para nosotros, los momentos en los que estamos siempre son soleados. No hay oscuridad, ni una gota de lluvia o nube. Cuando levantamos la cabeza hacia el cielo, entrecerramos los ojos. A veces decimos “Hola” cuando entramos en una habitación, tal vez alguien pueda escucharlo. Queremos decirles: “¡No están olvidados!”. Miramos hacia el techo y susurramos en voz baja: “No te preocupes, todo estará bien” o tratamos el crujido de la albañilería como el dolor de ciática de una anciana, y nos arrodillamos suavemente y tocamos los parquets franceses de madera.

Por eso tomo fotos principalmente en Estambul. Estambul es una ciudad con una textura histórica y tiene una memoria muy rica. Aunque esta textura va desapareciendo poco a poco, aunque se deteriore o desaparezca. La mayoría de las veces, esta desaparición está relacionada con la vida actual y las necesidades que trae consigo. Las prioridades sociales, las preocupaciones estéticas, la migración y el almacén cultural son los factores que alimentan la extinción o la existencia. Por todo ello, aparece como consecuencia la transformación de los lugares. Estambul es en realidad un contenido muy real para Deka'dans. Es un lugar que tiene memoria única, sin embargo experimenta una destrucción y una transformación drástica. La gran ciudad cambia involuntariamente de un día a otro, como si describiera la destrucción. Creo que el lugar al que puedo llamar mi Estambul son “Las Islas Príncipes”. Siguen siendo los lugares más vírgenes en cuanto a espacio y originalidad de vida. Los ejemplos arquitectónicos y las memorias espaciales pudieron conservar su diversidad y riqueza y pudieron llegar hasta nuestros días.

Mansión de Mármol

Cuando la vi por primera vez, estaba muy sucia. Tenía un estilo y una actitud inusual, parecía orgullosa. Era una verdadera italiana. Era tan hermosa que la admiré y la observé durante mucho tiempo. A pesar de que su suave piel de mármol blanco estaba sucia, no había perdido nada de su majestuosidad ni de su nobleza.

Estaba de pie con una resistencia implacable contra aquellos que la dejaron así. Contrariamente a la soledad que vivía desde hacía años, las familias inglesas, los pashas, cientos de alumnos la habían encajado en sus 135 años de historia. Hacía todo lo posible por existir, con el caballo que tanto amaba en su jardín, con los árboles de sicomoro en su alrededor y con sus bordados como una obra de arte.

La Mansión de Mármol también es un ejemplo de arquitectura civil que ha sobrevivido hasta nuestros días.

Era uno de esos edificios de los que quería quedarme dentro y nunca salir. Sentir y fotografiar cada rincón fue como un viaje divino a través de nuestro silencio. Me perdía en el tiempo mientras paseaba alrededor de los pilares de mármol que se elevaban hacia el sol tenue. Sus labios se movían, pero no podía escuchar su voz. Cuando me rodeaba como un gran monumento esperando escuchar a alguien hablar, o caminar; respiraba con dificultad, rogando por mi ayuda.

Cuando llegó el momento de irme, me giré para mirarla y una vez más sentí la sensación de destruir el pasado y volver a la vida en su forma más dura en la Mansión de Mármol.

Contra la Imagen

Joaquín Escuder
Universidad de Zaragoza
escuder@unizar.es



Hace unos días, por la noche, intentando encontrar una serie de televisión, observaba el enjambre de colores del sin-fín de imágenes que irrumpen en la pantalla: entre menús de programaciones, canales, tráileres de filmes, se interponían anuncios desenfadadamente, tan dinámicos como agobiantes, muy lejanos a los inicios de la publicidad, tal como la entendemos hoy, que a muchas personas resultan irritantes en la actualidad por su lentitud. También, cuando nos detenemos, en un programa de debate político o en una tertulia de la prensa del corazón o en un informativo, en cualquier cadena, se nos muestran al fondo de la escena pantallas con imágenes palpitantes. Se trata en definitiva de una sucesión de imágenes de pantallas añadidas a la propia pantalla que tenemos delante. Ya no reparamos en la cantidad de pantallas multiplicadas que se interponen al acto visual, todo acompañado de una música monocorde e insulsa, narcotizante. Causa perplejidad admitir que nos hemos acostumbrado a contemplar imágenes en constante movimiento, que someten el cuerpo y la mirada a un desasosiego permanente. Resulta muy difícil recordar que hemos visionado unos minutos antes, quizás unos segundos, el torbellino de imágenes estimulantes nos arrastra en una corriente inestable, que nos impide parar, detenernos. Esta corriente constante arrastra capas de imágenes que entierran, colmatan, los recuerdos, un flujo que no conduce a nada y nos agota. Todo esto nos parece normal hoy en día, y no lo es, no debería serlo.

De tanto en tanto, la mirada resbala fuera del marco exiguo e insignificante de la pantalla. Los monitores son cada vez más planos, por lo que resulta a menudo difícil diferenciar el límite entre el *dentro* y *fuera*. Fuera del *marco*, casi inexistente de la pantalla, la mirada se frena en seco en la quietud sólida e implacable del muro de la pared, donde está casi suspendida la pantalla monitor. El monitor es la totalidad de la pantalla. Cada vez los monitores van perdiendo su carácter objetual por su aplanamiento, debido a la tecnología de la miniaturización progresiva de sus componentes, que desafían la propia integridad material del dispositivo, confundiendo con el muro.

En el muro todo se detiene, y constatamos su dureza, la quietud de la realidad tangible, su opacidad, su impenetrabilidad, su dura realidad. Es la primera advertencia, un aviso de la quietud y el silencio que hay detrás de todo. Esta sensación, este hecho, se acrecienta al apagar el dispositivo, y volver al silencio de la pantalla negra. Por arte de magia cesa el torbellino, la tempestad de imágenes desaparece por la calma de la realidad, pero ¿de qué ‘realidad’ estamos hablando? Sí, puede haber muchas realidades: realidades paralelas, impuestas, inducidas, pero hay una realidad implacable, la realidad objetual, los objetos reales, los objetos con los que tropezamos golpeándonos cuando estamos soñando.

De la quietud del muro volvemos a ‘entrar’, a ‘estar’ ante nuestra pantalla apagada. Ante la ausencia de imágenes fluctuantes, el ‘sueño de la realidad’ desaparece para sumirnos en la nada negra, sin luz. Sin luz, sin energía, no hay imágenes. ‘Nada negra’ que sin embargo muestra unos atisbos de luz (‘luz umbrosa’). La pantalla negra no es infranqueable, o quizás más infranqueable si cabe, porque no hay mayor opacidad que la que nos interpone un espejo, porque eso es la pantalla, un espejo donde se refleja levemente nuestra imagen, nuestro reflejo. El ‘más allá’ de la pantalla va en sentido opuesto a nuestra mirada, es una visión retrospectiva, una ‘retrovisión’.

En esta situación constatamos que para ‘conectar’, mejor dicho ‘encender’, ‘prender,’ estos dispositivos, como la televisión, necesitan estar conectados, necesitan alimentarse de corriente eléctrica, los impulsos eléctricos de las señales electrónicas que ‘animan’ la pantalla. Necesitan acoplarse a una fuente energética permanente, constante y sin restricción, sea directamente o mediante baterías eléctricas previamente cargadas. Este hecho nos lleva a considerar la absoluta dependencia de energía en todos los órdenes de la vida cotidiana y, en consecuencia, comprobamos lo inmensamente desvalidos que somos ante ella, en un mundo donde todo son imágenes, pantallas llenas de imágenes y sus interfaces.

Nunca habíamos sido tan dependientes, tan vulnerables, una vulnerabilidad inversamente proporcional a todos los avances derivados de la interconectividad, fruto avance tecnológico que lleva consigo y que arrastra la subordinación energética para que el dispositivo funcione. ¿Qué sucedería si no pudiéramos cargar las baterías de los dispositivos? Hace pocos lustros esta sujeción hubiera sido inconcebible, también imaginar el caos derivado. Un futuro incierto nos ilustra de la naturaleza evanescente de las imágenes de las pantallas. Causa perplejidad cómo una inmensa mayoría de personas acogen con devoción las supuestas bondades de los dispositivos, porque ahora todos, casi todos los artefactos contienen pantallas. Las pantallas nos resumen, ahorran, eximen de examinar las entrañas de un dispositivo, una máquina, una herramienta: su *imagen* está resumida en las fotografías de números, códigos y letras. Es una *metaimagen*.

Volviendo a la situación frente al muro, de ‘enfrentamiento’ a la pantalla, sin todavía levantarnos del asiento, la mirada deambula entre el rectángulo del monitor apagado y la pared, la pantalla se funde y se confunde con ésta. Lo que hace un breve lapso de tiempo era un torrente hipnótico de luz y animación, ahora se impone el silencio (eterno) de la realidad. No hay simulacros. Nos enfrentamos con el presente en el instante silencioso del presente, mudo (*mute*). No hay pasado, tampoco proyección de futuro, de un futuro por venir, solo el instante presente. El instante presente del que se inicia esta reflexión sobre las pantallas y las imágenes en estas líneas. El cese de los estímulos visuales nos persuade a ralentizar y a detenernos en la importancia del instante. Una parada estratégica para ubicarnos en el tiempo presente. En el que no existe la electricidad ni la interconexión. El instante es la soledad más despojada en su valor metafísico, el aislamiento trágico del instante.

En la pantalla negra nos confrontamos con nuestra imagen levemente reflejada, borrosa, como en un espejo con vaho. Nuestra imagen se refleja en una pantalla sin vida, negra, como un espejo negro (*black mirror*). No se trata de una imagen en la pantalla *a través*, sino de una imagen *hacia atrás*, una ‘retroimagen’. Un espejo negro era también uno

de los dispositivos visuales empleados por los pintores paisajistas del siglo XVII: el “Espejo de Claude”, en alusión al pintor Claude Lorrain, por la similitud de la imagen reflejada con los singulares paisajes de este artista. Se trataba de un artilugio, en concreto de un pequeño espejo de un grueso cristal pintado de negro, ligeramente convexo y montado en un estuche, que algunos artistas utilizaban cuando salían a pintar o dibujar del natural. Las características de este sencillo dispositivo permitían establecer de una forma rápida y precisa el encuadre y los planos tonales de los elementos de un paisaje y así proceder a su interpretación, es decir, que ayudaban a simplificar y a delimitar los elementos del motivo, por lo que servía de gran ayuda para establecer la composición. En consecuencia, esta herramienta auxiliar del pintor hacía que éste contemplara el paisaje a espaldas de él, su reflejo, el motivo estaba en sentido contrario al de la visión directa de los pintores impresionistas. Una visión tamizada, distorsionada es la que impone este dispositivo, y todos los dispositivos.

Sumidos en la fatalidad del espejo negro de la pantalla apagada, ésta nos impide mirar hacia adelante porque nos vemos a nosotros mismos. Uno se comprueba así mismo: “yo y todo lo demás...”. Al final constatamos que lo que hay detrás de la pantalla es otra realidad inducida, importada, impostada. Una realidad en la que no hay cosas. Las pantallas nos conectan, pero también nos distraen, hacen que vivamos las experiencias a través de ellas. Pero son tan apabullantes y arrolladoras que su *mainstream* nos arrastra a la disolución, en un estado de transitoriedad permanente, sin ningún destino, una corriente adictiva que nos sumerge en un estado de transitoriedad permanente, que nos aboca a la aniquilación. Para evitarla, o intentar evitarla si cabe, hay que admitir la voluntad de salir de las pantallas, aunque constituya un deseo incumplible. Nadar a contracorriente de las imágenes adictivas pasa por la ruptura de la pantalla, del espejo, la ruptura de un espejo maléfico para aceptar enfrentarnos a una realidad palpable, y reencontrarla a partir de sus fragmentos rotos. Espejo que, en la materia amenazante de sus afilados fragmentos de vidrio, puede herirnos. Los fragmentos rotos del espejo (de los espejos de todas las

pantallas), constituyen los fragmentos de una 'realidad', tangible, sólida y corpórea (nos pueden cortar). Sin embargo, al contemplarlos nos asalta la idea de reconstrucción, el anhelo de la reconstrucción de un orden a partir de los pedazos rotos.

En efecto, los fragmentos simbolizan los cascotes de la devastación de la unidad de las cosas que ya no existe. Como tales, los dispositivos de las pantallas se han encargado de fraccionar esta unidad hasta niveles infinitesimales. Quizás un orden de las cosas, como de los conceptos, ya no es posible, cada fragmento roto constituye una realidad reflejada en sus destellos de cristal. Los fragmentos rotos también representan la complejidad del mundo contemporáneo. Sin embargo, necesitamos partir un cierto concepto de unidad para reconstruir, una voluntad de reconstrucción para sobrevivir al caos.

La imagen de unos cristales rotos sería también una metáfora recurrente, trasladada al estado actual del arte y el mundo contemporáneos. Estado de ruptura que provoca el estallido de unos fragmentos que resultan amenazantes. Los trozos de los cristales simbolizan los fragmentos del espejo roto del mundo del arte preso de su *imagen*, preso de las imágenes. Imágenes enmarcadas en pantallas presentes en todo tipo de dispositivos que nos ofrece la tecnología, que se han apoderado de nuestra existencia cotidiana irremediablemente, y también del arte, los trozos de cristal serían los restos de su naufragio a la deriva.

Así mismo, la idea de fragmentos rotos simboliza real y figuradamente la idea de colapso, de caída, también del deseo de destrucción del dispositivo principal de los artefactos tecnológicos. Como una reacción hacia la imagen digital que reduce la realidad a información y a *datos*. Datos que se pueden modificar, porque no hay una matriz fija y generadora, se pueden modificar sin dejar un *rastro*, una *huella* de la matriz de la imagen. En este mundo de pantallas todo lo material va desapareciendo por una disolución progresiva e irreparable. En la memoria digital no hay ninguna certeza de su perdurabilidad. El mundo en que vivimos se va va-

ciando de objetos y cuerpos para saturarse de información. El ansia no son ya las cosas sino los datos.

Los fragmentos también son las fracturas de la "nueva realidad" acelerada por la tecnología. Una realidad difusa en sus límites, *realidad* que hasta tiempos no muy lejanos era incuestionable. Por otra parte, las pantallas de los medios de comunicación son avasalladoras convirtiendo todo en una sociedad del espectáculo, donde todo es materia de entretenimiento, donde nada nos sorprende, que hace que todo sea una realidad inducida que deja poco o nulo ningún espacio a la realidad personal: la experiencia personal, la imaginación, la fantasía, los recuerdos, la memoria (memoria que como tal es personal e intransferible). La ruptura de las pantallas, después del estallido de los cristales de las pantallas, nos induce al silencio, a la ausencia de ruido, en una conciencia del presente, de la existencia del presente y no de una realidad, de ficción, distópica.

Los fragmentos rotos demuestran una previa actitud de *ruptura* de la pantalla, en cuyo gesto de fractura hay un hecho artístico. Como en las obras del artista del pasado siglo Lucio Fontana, que en la disposición de su trance creativo rasgaba un lienzo para abrir un espacio, afirmar otro espacio. Es decir, en una acción destructora, negativa, afirmaba, creaba. En el acto de ruptura se afirma la realidad material, la materia, lo sólido, la solidez, las "cosas", en contra de la sucesión del flujo de información que nos impide detener el presente, el instante, el instante del presente.

Los cristales rotos también aluden a la destrucción real y simbólica, pero también al deseo de romper con la progresiva degradación que nos aboca hacia la "nueva realidad" que propician las pantallas de nuestros dispositivos. Espejos intrigantes que hay que romper en un gesto de resistencia contra la obsesión social con las pantallas y el poder de los medios de comunicación que apartan de nuestra vista de lo que es realmente importante. Ante esta deriva aniquiladora, tenemos que regresar a las "cosas", aferrarnos a lo sólido, a una realidad fruto de la experiencia personal y no a una realidad inculcada; para recuperar el sentido de las cosas y de

la vida a través del arte, de sus hechos y su libertad. Romper la pantalla para sobrevivir al caos, para reconstruirlo a través de lo destruido.

La ruptura de la pantalla es una toma de conciencia contra las secuelas negativas del poder de la imagen, de su poder perverso de ficción, de modificación de la existencia y la realidad que invade el escenario actual. La imagen sustituye al pensamiento reflexivo, provoca la velocidad de la imagen, que fomenta la disolución de las cosas. Es en definitiva también la destrucción acuciante y creciente de la cultura y por tanto del arte. La ruptura de la pantalla es la lucha contra el poder omnívoro de la imagen, que mediante "las ventanas al mundo" que son las pantallas (fantasmas) explican su realidad con imágenes planas, carentes de fondo, de capas (trasfondo). Por tanto, hay que interponer el gesto de ruptura contra la imagen, contra el poder alienador de la imagen, por sus efectos cautivadores, turbadores, seductores, paralizantes que nos dejan poco margen. El flujo continuo de las imágenes de las pantallas nos deja fuera de la realidad, ausentes, sin conciencia de lo que somos. Se trata de un gesto de ruptura que pare el fluir, para afirmarnos en el impulso creativo de 'estar-en-el-mundo', de traer los elementos que desafían la norma del envejecimiento, del olvido y la desaparición. Esto es, La función tradicional del arte en su necesidad de acumular sensaciones frente a la modernidad líquida, para atrapar el tiempo, el instante, la reivindicación de la individualidad desde la propia singularidad, la experiencia personal y no como individuo de identidades preestablecidas y prefabricadas; la revelación de la dimensión trascendental de estar en el mundo contra la imagen, el gesto disidente de romper el espejo, la pantalla, la imagen, para afirmar la imaginación, la materia y la memoria.

Todo lo Sólido se Digitaliza

Bahadır Elal
Universidad Topkapi de Estambul
bahadirelal@topkapi.edu.tr



Todas las relaciones osificadas y congeladas se desvanecen con las antiguas visiones y creencias venerables; los recién formados envejecen antes de tener la oportunidad de osificarse. Todo lo que es sólido se evapora, todo lo que es sagrado se pisotea, y las personas se ven finalmente obligadas a tener una visión fría de su posición en la vida y de sus mutuas relaciones.

Karl Marks y Friedrich Engels

Se llaman Decadentes (derrotista es una palabra derivado de la misma raíz 'decadencia') a personas como Ahmet Mithat Efendi¹ que fue considerado un innovador, quien elaboró nuevas obras que fueron ampliamente adoptadas por los conservadores en el período correspondiente y Servet-i Fünûn², que ocupa un lugar importante en los movimientos de modernización u occidentalización de la historia de la literatura turca. Esta definición o crítica se ha extendido tanto que la comunidad literaria casi se ha colapsado. Al principio, el grupo ignoró la situación, pero las críticas aumentaron tanto que empezaron a ser insultados y burlados, por lo que empezaron a escribir respuestas. Mientras algunos explicaban y defendían lo que era un "decadente", otros decían que estaban más vinculados al "simbolismo" que a la "decadencia". (Aydoğan, 2001) (Parlatır, 2009).

En los años en que surgió Servet-i Fünûn, el Imperio Otomano pasaba momentos muy difíciles, se estaba derrumbando, por decirlo así (de todos modos, fue destruido después de unos veinte años). Hubo una fuerte presión política y censura, incluso se prohibió el uso de ciertas palabras, como nariz, estrella³. (Ataman, 2014) El grupo al que pertenecía fue aceptado en los círculos literarios, que en realidad fue la razón de la reacción que tuvieron. Entonces, ¿qué intentaban hacer?, buscaban nuevas posibilidades en la poesía, intentaban unir la música, la pintura y la poesía, y trataban de encontrar nuevas posibilidades de expresión. Incluso buscando palabras en los diccionarios... Las nuevas posibilidades de impresión también les apoyaban, se podían

imprimir imágenes y fotografías, podían escribir poemas bajo estas imágenes, podían poner imágenes, fotografías, etc. junto a sus obras. (Özgül, 1997)

Se les llamó decadentes o derrotistas porque se pensaba que destruían lo antiguo. Sin embargo, nada se destruyó porque el proceso de cambio en el imperio había comenzado mucho antes, la vida había cambiado y la antigua literatura no podía sostenerse ni decir nada sobre ese día. En lugar de transformar lo antiguo, el grupo buscó un medio totalmente nuevo. Lograron un cambio y posteriormente llevaron a cabo obras de éxito en la nueva literatura, pero hoy en día, nadie ha leído los poemas del grupo en los años pertinentes, excepto los historiadores literarios y los estudiantes, que trataron de leer con la simplificación del lenguaje, lo cual fue inútil.

El poema de Ahmet Haşim⁴ "Deseo al final de un día" fue parodiado por Orhan Veli con su poema "Recuerdo a los antiguos". Mientras subraya que el poema se presentó sólo con palabras, rechazó la poesía de Ahmet Haşim y su mundo, pero el poema, más allá de su lado poético, adoptó una actitud bohemia en la última línea y se desprendió de su contexto. Incluso Sait Faik⁵ termina su entrevista con Orhan Veli en 1947 (100) de la siguiente manera "El poeta que quiere ser un pez en una botella de raki" dijo que: "*Cuánto cambian los deseos de estos poetas dentro de un cuarto de siglo, siempre que continúe la misma imposibilidad. No soy un poeta. Sinceramente, no cambiaría ser una caña en los*

1. Ahmet Mithat Efendi: (1844-1912) Hasta su muerte, publicó más de doscientas obras en casi todos los géneros, excepto la poesía. Es el primer autor verdaderamente popular de la literatura turca

2. Servet-i Fünûn, la comunidad que se reunió en 1895-1901 con la dirección editorial de Tevfik Fikret, que en realidad era una revista científica.

3. Estrella por Palacio de Estrella, que fue residencia del sultán de la época, Abdulhamit II, y la nariz con la nariz, por lo que no debe pensarse que se trata de la gran nariz del sultán.

4. Ahmet Haşim (1885-1933) El poeta, que influyó con la armonía que creaba en sus poemas y el mundo imaginario que describía, y que fue amado por su prosa.

5. Sait Faik Abasıyanık (1906-1954) Considerado uno de los principales autores de la narrativa turca, Abasıyanık se considera como un punto de inflexión en la literatura turca con sus aportaciones a la narrativa contemporánea. El escritor, que es un narrador de Estambul, supo mantener viva la sinfonía de la naturaleza con una profunda maestría, así como descubrir los dramas ocultos en los montones.

lagos, un pez en una botella de raki o ser un hombre frente a una botella de vino negro." A los poetas "extraños" no se les llamó derrotistas, pero fueron criticados y ridiculizados mucho.; Por esta razón, Orhan Veli escribió el poema 'Mahmut el Bromista'. Respecto al primer libro de poesía que publicaron se les llamó "miserables", diciendo: "Qué miserables son estos poemas". No los llamaron derrotistas porque, como mencionamos al principio, algo se rompió, se hizo el camino y se destruyeron los ídolos. Orhan Veli murió muy pronto, su poema "miserable" perduró. Los poemas de otros "miserables" han evolucionado y cambiado mucho. Esto puede aplicarse a muchos artistas, de hecho, es esencial transformarse y desarrollarse a sí mismos en lugar de la producción en masa.

¿Por qué el movimiento, que fue tan pionero e innovador, murió más rápido que otras tendencias de su época? ¿Por qué la persona que se revela como "nueva" tiene una vida más corta? A menos que los artistas de vanguardia destruyan su revolución y se salgan con la suya, sus imitaciones sofocan el original o este desaparece porque no puede captar el ritmo de la vida. ¿Hay que acusar al lector o al espectador de conservadurismo y del alejamiento de las nuevas obras, o considerar que la obra no puede apelar al espíritu de la época? Hay un cierto ritmo en la acción creativa que se vuelve inmortal y ni siquiera puede ser imitado.

Si hay nacimiento, hay muerte, y si hay algo nuevo, se volverá viejo, esta situación es la exigencia dialéctica de la existencia humana más allá de la estructura dual. Aprovechar el patrimonio común de la humanidad y producir nuevas obras en su propio estilo crea algo diferente, por supuesto, pero cada esfuerzo de síntesis o renovación puede leerse como un nacimiento y una muerte. Del mismo modo, ¿intentar resucitar algo antiguo no engendra también zombis? La moda "retro" o "vintage" es un ejemplo de ello,

6. TBT: Hashtag popular utilizado en las redes sociales. Es una abreviatura de 'Throw Back Thursday' en inglés. Se puede expresar como 'una sección del jueves' en Turco.

7. NFT: Token no fungible. Se puede traducir como "dinero que no se puede cambiar". NFT es un activo digital que tiene un valor. Activos que pueden contarse como NFT; Puede ser cualquier obra de arte, video, tweet, un sitio web, imágenes, historias creadas en las redes sociales y mucho más.

8. Behçet Necatigil: (1916-1979) En sus poemas con su lenguaje y forma únicos manejó la vida cotidiana de la gente de la ciudad y los problemas del individuo.

¿la imitación del viejo original no disminuye el valor del antiguo? Producir imitaciones en lugar de utilizar la forma estética de ella no es reconstruir una obra arquitectónica arruinada. Coleccionistas, aficionados a la historia, artistas producen nuevas "cosas" con objetos y documentos obsoletos. Un objeto que ha caducado se mantiene en manos del coleccionista como el trigo encontrado en una excavación arqueológica, no volverá a crecer, es algo completamente diferente. Hoy en día también se producen efemérides, ¿mirará un folleto de mercado o un catálogo de muebles con la frase "Oh, qué bonito era"? ¿o hasta cuándo habrá publicaciones de "antes-después" o "TBT"?*

Al igual que es imposible intentar resucitar lo antiguo hoy en día, la pretensión de producir una novedad futurista es igual de exagerada e imposible. No hay nada nuevo sobre el Sol, todo se ha dicho, vivimos mientras atrapamos el ritmo de la vida y encontramos nuestro propio lenguaje.

*

Si digitalizo una obra muy famosa, ¿será NFT? ⁷. ¿Por qué las primeras obras son documentos históricos, por qué no las percibimos tal y como se produjeron y saber qué dicen de nuestra época? Contiene respuestas que variarán en función de cómo veamos las cuestiones que tienen muchas respuestas. A medida que el medio del artista cambia, el mensaje cambia espontáneamente, y las formas, las palabras, las técnicas producidas en un periodo dan el mismo resultado en cada contexto. Se busca la autenticidad pero se evita lo turístico.

Podemos decir lo mismo de las imágenes, Hilmi Yavuz, (2019, 33), explica el uso de la imagen en otro contexto como el ejemplo de Behçet Necatigil⁸:

Necatigil construye “nuevas estructuras con viejas piedras”. Toma las “viejas piedras” de Şeyh Galib⁹ y Eşrefoğlu Rumi¹⁰, por ejemplo, cambia su contexto, como en el poema “Los muertos”; este se convierte en “cruzar los mares de fuego con barcos de cera” en un problema de existencia en este mundo. Para el concepto que Yahya Kemal llama “imtidâd” y Tanpınar llama “cambia continuando, continua cambiando”, Necatigil dice de manera conocedora “el arte es la suma de repeticiones en torno a las innovaciones”. No sería erróneo considerar algunas de las metáforas de Hodja como fijaciones del contexto de esta “imtidâd”. Es necesario distinguir las metáforas fijas “que cambian de contexto” de las “metáforas de raíz” que persisten sin cambiar de contexto. Por ejemplo, lo que Nâzım Hikmet¹¹ quiso señalar al hablar de los sipahis que cortan el cuello del sol y vierten su sangre en un lago de la Leyenda de Simavne Kadıoğlu Şeyh Bedrettin. Eso es lo que quiere decir Ahmet Haşım¹² del sol que parece un muerto en el horizonte o el soleil coupé (sol con el cuello cortado) en el último verso del poema “Zone” de Guillaume Apollinaire¹³, el contexto no ha cambiado, es el color del atardecer que se parece al rojo sangre!

Podemos salvarnos de la moda retro que he mencionado anteriormente, del viento de la nostalgia, utilizando un nuevo contexto. Considero injusto para el espectador/lector, sea cual sea el género, volver a ver la obra producida en el mismo contexto.

En tiempos de colapso, la tendencia a volver al pasado aumenta, por un lado, se experimentan prácticas y formas nuevas, y todo se transforma hasta tal punto que no puede mantenerse. Por otro lado, la confianza y la pertenencia a lo antiguo muestran su efecto en diversas metas. (Ahıska and Yenal, 2006, 369)

Nadie está en contra del cambio y la transformación, pero en el mundo actual, demoler lo que no es antiguo y funcional para vender más o crear un nuevo mercado, o ponerlo en un museo como si fuera un fósil, puede considerarse “decadencia”.

9. Şeyh Gâlib: (1757-1799) Es el último gran poeta de la literatura divánica. Sus obras sufíes son famosas e importantes.

10. Eşrefoğlu Rûmî (?-1469) Es uno de los poetas antiguos e importantes conocidos por sus poemas sufíes.

11. Nâzım Hikmet: (1902-1963) Fue uno de los pioneros de la poesía socialista, encontró su propia voz y forma en su poesía y tuvo una gran influencia en las siguientes generaciones.

12. Ver. Nota 7.

13. Guillaume Apollinaire: (1880-1918) poeta, escritor y crítico de arte francés.

*

Referencias

1. Aydoğan, Bedri (2001). “Servet i Fünûn Döneminde Edebiyat Üzerinde Oluşan Polemikler”. (Polémicas sobre la literatura en la época de Servet i Fünûn). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 7 (7) (Fecha de Acceso:11.02.2022). <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cusosbil/issue/4363/59677>
2. Parlatır, İsmail (2009) “Servet-i Fünûn, İslam Ansiklopedisi”, C. 36, s. 573-575) 11.02.2022 SERVET-i FÜNÛN - TDV İslâm Ansiklopedisi (islamansiklopedisi.org.tr)
3. Ataman, Bora (2014). “Türkiye’de İlk Basın Yasakları ve Abdülhamid Sansürü”. (Primeras prohibiciones de prensa en Turquía y censura de Abdul Hamid). Marmara İletişim Dergisi, 14 (14) , 21-49. (Fecha de Acceso: 14.02.2022) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/maruid/issue/447/3532>
4. Özgül, Kayahan, M. (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü*. (La sombra del cuadro ha caído sobre la poesía). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
5. Abasıyanık, Sait, Faik (2020). *Tüneldeki Çocuk*. (El niño en el túnel). 6. Basım: İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
6. Yavuz, Hilmi (2019). *Behçet Hoca*. (Behçet Hodja). İstanbul, Everest Yayınları
7. Ahıska, Meltem ve Yenal, Zafer (2006). *Yine Yeni Yeniden, Aradığımız Kişiyse Şu An Ulaşılamıyor: Türkiye’de Hayat Tarzı Temsilleri 1980-2005*. (Una vez más, una vez más, la persona a la que está llamando no puede ser contactada en este momento: representaciones de estilo de vida en Turquía 1980-2005). S, 369-376, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi. İstanbul.

No – Roca: El Espejo del Ser Humano

Dolores Furió Vita y M. Ángeles López Izquierdo
Universitat Politècnica de València
dofuvi@esc.upv.es maloiz@dib.upv.es



*la creencia fuertemente sostenida de que el mundo
está por terminar si no actuamos ahora mismo es paradójicamente
uno de los factores más fuertes para inhibir el completo compromiso
con nuestra coexistencia ecológica aquí en la Tierra (...)
El fin del mundo ya ha ocurrido.
Timothy Morton, Hyperobjetos*

La obra 'No-roca. El espejo del ser humano' es una reflexión crítica hacia el concepto de Antropoceno, vinculado al plastiglomerado. Desde una mirada no antropocéntrica, vamos a intentar analizar estos nuevos artefactos que la Tierra nos devuelve como una nueva naturaleza híbrida, uniendo lo artificial con lo natural. Nos encontramos ante un gran problema medio ambiental, puesto que no es solo un problema geológico, sino también cultural y que afecta a todos los habitantes del planeta.

El plastiglomerado, es un híbrido de material de desecho, compuesto por fragmentos de residuos orgánicos y plásticos. Se trata de un producto ambiguo que no llega a ser ni natural ni artificial, aunque sí que posee apariencia de piedra. Contiene cualidades de rocas sedimentarias, ígneas o metamórficas, pero no es ninguna de ellas. Aparece en la naturaleza a mediados del siglo XX, lo que ha provocado que sea propuesto como un marcador geológico del Antropoceno. Estas falsas piedras son la evidencia del deterioro de mares y océanos, muestra de la destrucción y transformación de la naturaleza por parte del ser humano, convirtiéndose los plastiglomerados en los fósiles que legue nuestra civilización.

El plastiglomerado es un nuevo elemento geológico, consecuencia de la sobreproducción de plástico en la era del consumismo (las 3 C's: capitalismo, colonialismo y consumismo). Según datos de la web de Greenpeace¹, la producción total de plástico en 2015 alcanzó 380 millones de toneladas. Cada año se producen 500 mil millones de botellas de plás-

tico y, en España, por ejemplo, el 50% de los envases acaba en vertederos. Sabemos que el mundo actual se construye desde un interés funcionalista/económico y también desde un interés tecnológico, donde el mundo natural se comprende desde tres visiones antropocéntricas: como un paisaje a contemplar, como una tierra a explotar y consumir, o como un reto progresista a mejorar y dominar. Por tanto, el binomio cultura-naturaleza como conceptos separados queda muy lejos de poder ser la solución a este gran problema. Esta separación de esferas mantiene el desastre ecológico contemporáneo, normativizando estas visiones antropocéntricas de la naturaleza.

Volviendo al origen del plastiglomerado, investigadores norteamericanos descubrieron en la isla de Hawai, concretamente en la playa de Kamilo, esta nueva sustancia. Las condiciones de la localización de dicha playa hawaiana, hace que tenga una exposición constante a los vientos alisios, con lo que gran parte de pequeños desechos son arrastrados a la costa donde quedan depositados entre la vegetación. Debido a la gran actividad de los vientos, los desechos son cubiertos por arena; de este modo grandes cantidades de plásticos derretidos se mezclan con el sustrato y así crean nuevos fragmentos, que son denominados plastiglomerados. En junio de 2014 The Geological Society of America (GSA), publicó bajo el título *An anthropogenic marker horizon in the future rock record*, el primer estudio en el que se utilizaba la denominación plastiglomerado para referirse a la nueva sustancia, según sus autores Patricia L. Corcoran, Charles J. Moore y Kelly Jazvac:

1. Greenpeace en <https://es.greenpeace.org/es/trabajamos-en/consumismo/plasticos/datos-sobre-la-produccion-de-plasticos/>

Here, we report the appearance of a new "stone" formed through intermingling of melted plastic, beach sediment, basaltic lava fragments, and organic debris from Kamilo Beach on the island of Hawaii. The material, herein referred to as "plastiglomerate," is divided into in situ and clastic types that were distributed over all areas of the beach. Agglutination of natural sediments to melted plastic during campfire burning has increased the overall density of plastiglomerate, which inhibits transport by wind or water, thereby increasing the potential for burial and subsequent preservation. Our results indicate that this anthropogenically influenced material has great potential to form a marker horizon of human pollution, signaling the occurrence of the informal Anthropocene epoch (Corcoran 2014).

Se suele categorizar este nuevo material como la huella que dejan los humanos en la Tierra, pero realmente es un nuevo material híbrido que las fuerzas geológicas reconstruyen (polímeros residuales) junto a materiales naturales (arena, rocas y materiales inorgánicos) creando una nueva naturaleza.

También es considerado como un ejemplo veraz de la existencia del Antropoceno, una nueva era geológica que acuñaron en el año 2000 los científicos Paul J. Crutzen y Eugene Stoermer², en su artículo *Anthropocene*. Esta nueva época geológica comenzó con la Revolución industrial a finales del s. XVIII, acelerando en estos dos siglos la huella que nosotros, los humanos, estamos dejando sobre el planeta y sus consecuencias en los ecosistemas acuáticos y terrestres. Ello ha desembocado en grandes discusiones académicas sobre la época de los seres humanos y sus consecuencias (Crutzen, 2002). Desde diferentes miradas multidisciplinares e interdisciplinares, antropólogos, oceanógrafos, filósofos, historiadores, artistas, arquitectos, químicos, sociólogos, etc. han identificado al Antropoceno como un concepto no solo geológico, sino también cultural. La expansión del término va más allá de las ciencias biológicas y geológicas, ha llevado en el ámbito del Arte a una reflexión crítica acer-

2. International Geosphere-Biosphere Programme <http://www.igbp.net/globalchange/anthropocene.4.1b8ae20512db692f2a680009238.html>

ca de la huella que estamos dejando sobre el planeta y sus posibles consecuencias.

Muchos autores han levantado la voz para recalcar que el concepto de Antropoceno es un concepto eurocentrista y occidentalizado, proponiendo otros nombres como alternativa: capitaloceno o, como la bióloga y teórica Donna Haraway que sugiere Chthuluceno, sustantivo compuesto por dos raíces griegas que juntas nombran un tipo de espacio-tiempo para aprender a seguir con el problema de vivir y morir con responsabilidad en una tierra dañada.

Para Kirsty Robertson la idea de antropocentrismo consiste:

"Cuando se trata de usar plastiglomerado como parte de un marcador en el horizonte, determinando la posible fecha de inicio del Antropoceno, hay más en juego que simplemente si la Comisión Internacional de Estratigrafía y la Unión Internacional de Ciencias Geológicas se ponen de acuerdo en que se cumple con todos los criterios para definir una nueva época. La arrogancia detrás de nombrar una nueva era es ineludible. Como Zoe Todd nos recuerda, el actual marco del Antropoceno desafía las distinciones entre las personas, naciones y colectivos que llevan una economía basada en los combustibles fósiles (petróleo) y los que no. Las experiencias complejas y paradójicas de diversas personas como seres humanos en el mundo, incluyendo el daño de las agendas colonialistas e imperialistas, se pueden perder cuando la narrativa colapsa a un paradigma universalista de la especie. La historia de los plásticos, ligada como está a la colonización y la extracción de recursos, claramente ilustra la desigualdad en el corazón de la definición del Antropoceno." (Robertson, 2016).

Otros indicadores en tanto hiperobjetos (Timothy Morton) existen desde hace varias décadas: el agujero de la capa de ozono, las zonas radiactivas de Chernobyl y Fukushima o las islas de plástico flotantes. Por tanto, el plastiglomerado es un hiperobjeto que *muestra la inseparabilidad ontológica de toda materia, desde lo micro hasta lo macro* (Robertson, 2016).

Según Orihuela (2019), “el plastiglomerado es el hijo más bastardo de Gaia³ pero tal vez, el primogénito de la Hyper-naturaleza”. Esta Hyper-naturaleza abandona la noción de centro, jerarquía y linealidad, para entender la nueva complejidad y sustituirla por sistemas basados en la multilinealidad, nodos, nexos y redes. Así pues, Timothy Morton propone la reinterpretación marcadamente antiantrópica de nuestra relación con el mundo, los objetos y las jerarquías. Propone una ecología sin naturaleza, dado que el concepto de naturaleza es un concepto planteado desde un prisma antropocéntrico, diseñado por los humanos, por lo que considera que no es directamente relevante para hablar de ecología.

Como respuesta a las tres visiones antropocéntricas sobre la naturaleza antes descritas (contemplación, extracción y control), se propone pensar en una cuarta visión híbrida, abandonando la visión humanista, complejizándola, creando capas rizomáticas con una visión crítica e integradora.

El plastiglomerado se convierte en un híbrido constante en devenir, uniendo diferentes elementos individuales, creándose un elemento de infinita capacidad creativa. Con cada soplo del viento, a cada marea, a cada exposición al sol, el elemento que se piensa como un invasor contra-natura logra adaptarse y ser más un objeto de la Tierra que lo que nuestra comprensión está dispuesta a entender.

Como resalta Orihuela, “el plastiglomerado puede ser el espacio último de la teoría ficción trasladada a la historia contada en primera persona de la deconstrucción de aquello que está ahí afuera y aquí adentro llamado mundo” (Orihuela, 2019: 138)

Porque al fin y al cabo, todo es naturaleza.

Referencias

1. Corcoran Patricia. L., Moore Charles. J. y Jazvac Kelly (2014). “An anthropogenic marker horizon in the future rock record”. *The Geological Society of America*, 4. (Fecha de Acceso: 23.11.2021) <https://doi.org/10.1130/GSAT-G198A.1>
2. Crutzen, Paul J. (2002). “Geology of mankind”. *Nature* 415, 23. (Fecha de Acceso: 19.03.2021) <https://doi.org/10.1038/415023a>
3. ---- y Eugene F. Stoermer (2000). “The ‘Anthropocene’”. en *Global Change Newsletter*, núm. 41, 17-18. (Fecha de Acceso: 27.12.2021) <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>
4. Robertson, Kirsty (2016). “Plastiglomerate”, *e-flux journal* #78. p.10. (Fecha de Acceso: 27.12.2021) http://worker01.e-flux.com/pdf/article_82878.pdf
5. Hortua, Erwin (2021). “Propiedad planetaria individual” (Fecha de Acceso: 27.12.2021) https://mon.uvic.cat/tlc/files/2016/06/GAIA-lovelock_margulis_gaia_2__contra-versus.pdf
6. Orihuela, Diego (2019). “Capas alternas. Una cartografía crítica de la Tierra, la Naturaleza y otros lugares discursivos” Tesis Doctoral Facultad de Arte y Diseño. Pontificia Universidad Católica del Perú. 2019. s. 134. (Fecha de Acceso: 27.12.2021) <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/15360>

3. Según Erwin Hortua en “Hipótesis de Gaia”, 2007 Lovelock aclara que comúnmente se refiere a “Gaia” para referirse a una entidad planetaria viviente sin que ello implique necesariamente la existencia de consciencia. Se generó mayor controversia al calificar al planeta como vivo, porque no se tiene un método riguroso para separar la materia viva de la inerte, Lovelock considera que la materia viva no se separa de su ambiente “inerte” por haber evolucionado en conjunto, siendo la vida una propiedad planetaria no individual.

El Sueño de Ícaro

Özlem Oğuzhan
Universidad Medeniyet de Estambul
ozlem.oguzhan@medeniyet.edu.tr



Lo que debería ser creativo siempre destruye
Friedrich Nietzsche

Como las civilizaciones, la vida de los individuos también está tejida con subidas y bajadas; lo he vivido y lo he visto. Mientras diseñaba el Proyecto Deka'dans, basado en mis experiencias que he acumulado, tres imágenes pasaban por mi mente que me llamaron la atención: Eran sobre la condición humana en las destrucciones regionales, universales y personales. La primera de las imágenes es la fotografía de Mohammed Mohiedin Anis, tomada mientras está fumando una pipa y escuchando un disco en su dormitorio, que está en ruinas debido a la guerra de Alepo. Hablé sobre esta fotografía regional en detalle en la parte introductoria. Era como si Anis hubiera dejado toda la destrucción, es decir, lo malo y lo feo, en la habitación donde estaba, y se hubiera ido a un reino completamente diferente donde reina la belleza con el acompañamiento de las notas.

El segundo, el universal, es el cuadro “Torre de Babel” (1563) de Pieter Bruegel the Elder, que se encuentra en Viena. Esta obra cuenta la historia de la aparición de las lenguas en el mundo como castigo. Sin embargo, por otro lado, a pesar de que la torre se derrumba cuando intenta alcanzar a Dios, en su iconografía se ve al rey y a otros examinando el proceso de la construcción. En otras palabras, al mirar la pintura, uno ve el final trágico e interminable del esfuerzo por volverse divino.

En cuanto a la destrucción personal, pensaba en “Inverted Woman”, 2010 de un artista contemporáneo chino llamado Wang Xiaobo. En la pintura hay una mujer que apenas cabe en su corsé y una pluma blanca que derrumba este cuerpo enorme. La parte más impresionante de la pintura de estilo surrealista, que saluda el período barroco con la luz y con las curvas que tiene la figura, es la pequeña pluma que flota en el aire. El cuerpo de la mujer es exagerado, ella es ridiculizada por el corsé que apenas le cabe, y se ve cayendo de cabeza. Pero es hermosa. La pluma que flota en el aire parece una huella de esa “elegante” intervención que acaba de provocar esta caída. Encontré esta imagen en Twitter en 2019, en un período en que estaba experimentando una tras otra algunas caídas devastadoras en mi vida personal.

Pero cuando miro hacia atrás, puedo decir que esta pequeña pluma se ha convertido en un símbolo de mi renacimiento, en vez de ser la destrucción de mi vida. Incluso tanto Deka'dans como .artimu. son productos de este proceso.

En las tres imágenes, el tiempo y el espacio están hacia abajo; Si bien están orientadas hacia la destrucción o la caída, también existen notas, una pluma en el aire y una torre. Entonces, lo común de estas obras es que haya una atracción armónica, incluso sinfónica, en la destrucción o caída, y las personas que participan en esta atracción. En algún lugar “más allá de lo feo y lo malo”, existe la esperanza que florece en la reconstrucción que viene después de la destrucción... ¡Qué esplendor!

La esperanza es celestial y tenemos que mirar hacia arriba para verla.

El concepto de “decadencia” surge con frecuencia en la obra de Friedrich Nietzsche en el período en que la humanidad hacía una transición importante y la modernidad se consolidaba con la industria. “Decadencia”, que es un término fundamental en la crítica de la civilización moderna y de la tradición, señala que este paso no tiene resultados positivos para las personas y que los valores básicos de las personas se están esparciendo. Sin embargo, con el apoyo de la ciencia, la tecnología ha encontrado un área de desarrollo y aplicación sin precedentes con “la verdad y “la mente”. La “degeneración” y la “masificación” que acompañan a este progreso son conceptos sombríos que describen el proceso. (2010, 2012) En el ideal de progreso, el ascenso y la caída ya no son una cuestión de prioridad y postergación, más bien están entrelazados. El ser humano moderno construye las gigantescas estructuras, fábricas, ciudades e incluso redes, pero al mismo tiempo, se aleja a toda velocidad de la naturaleza, y así prepara su propia ruina, como la Torre de Babel. En una expresión nietzscheniana, el ser humano, que llena el vacío de su existencia con la prisa de la vida prometida, ha corrompido su propia cultura. En tal ambiente de una cultura trágica, el artista es el que cura nuestra impotencia ante la verdad. Describe este tema con la relación entre

los opuestos. La tensión entre la representación de Dionisio y Apolo se manifiesta en el ascenso y el descenso. Por un lado, se destruye lo dionisiaco, mientras ordena lo apolónico. Sin embargo, según Nietzsche (2019), la verdad nos susurra al oído lo contrario.

El nombre de este proyecto se formó con un juego de palabras. El nombre original del mito es “Íkarus'un Düşüşü” (Caída de Ícaro), y yo cambié este nombre original a “Íkarus'un Düşü” (Sueño de Ícaro), eliminando dos letras. La razón de esto fue poder abrir hacia la discusión el significado que atribuimos al deseo de saber. Quería pensar que una situación negativa como “caer” se puede imaginar como “soñar” e incluso hacer realidad este sueño. De esta manera, sugiero poner esta caída lejos del juicio moral y dejarme atraer por el atractivo de su vuelo mientras observo a un personaje. Mientras hacía esto, volví a alimentar el flujo de las plumas en el video. Así, en este trabajo, sustituí “Dédalo” que representa la tradición, por “Deka'dans”.

La representación de Ícaro es un estado de éxtasis intercalado entre muchas otras historias. El célebre artesano Dédalo y su hijo Ícaro, quieren escapar del laberinto en el que están encerrados y salvar sus vidas. Para ello, Dédalo utiliza la cera de abejas y las plumas desprendidas de pájaros. Cuando llega el momento, se pone las alas y se deja fluir sobre el vasto mar. Mientras vuela, le enseña a su hijo los requisitos básicos, pero Ícaro olvida lo que dice su padre. Atraído por el atractivo de la altura, intenta volar aún más alto. Sin embargo, su padre le aconseja volar “ni demasiado bajo ni demasiado alto”, sino en equilibrio. Como en otras historias, este consejo tampoco se escucha. Elevándose cada vez más, se derrite la cera de sus alas e Ícaro cae al mar y se ahoga (Ovidio).

Ícaro se encuentra en el sueño que ha construido, pero sus alas no bastan para estar ahí, se convierten en cenizas. Sin duda, esta historia ha sido fuente de muchas otras historias

1. <https://www.youtube.com/watch?v=218Z6a7pJ2I>

2. Como ejemplo podemos pensar en: Merry-Joseph Bondel (1819), Hans Bol (Siglo16), Carlo Saraceni (Siglo 17), Peter Paul Rubens (1636), Jacop-Peter Gowy's (1637), Herbert James Draper (1898), Anthony van Dyck (1620), Henry Matisse (1944), Marc Chagall (1975).

desde el momento en que fue contada: desde el ángel caído hasta los videos actuales de música pop (Billie Eilish, *All the Good Girls Go to Hell*). Con base a estos ejemplos, se puede decir que los símbolos de “alas” y “pluma” representan la arrogancia (hubris) en Deka'dans. Esta emoción y estado, que están negados por las tragedias, los libros sagrados e incluso las normas sociales, destruyen al ser humano en todas las historias sin excepción. El resto es solo una pluma o una pequeña alegoría.

¡Pero qué pasa si lo miras desde el lado opuesto! ¿Qué pasa si la pluma cae de los pájaros cuales son los hijos de Hermes/la profeta Hızır que viven entre la tierra y el cielo? . ¿Qué pasaría si Ícaro también busca alcanzar a Él, al igual que otros amados siervos de Dios? . Quiero decir, ¿si desea ascender y ofrece su vida a cambio? . ¡Ah, esa delgada línea entre los roles de “perpetrador” y “víctima”!

*“Todas las hélices vuelan hacia la luz
Que maravillosas son en el camino al fuego
Dando vueltas por este mundo con amor y dolor
Los enamorados bailan uno al lado del otro”*
(Sezen Aksu-Meral Okay, “Cuento”)¹

La historia del arte está llena de obras que tratan la caída de Ícaro². Sin embargo, reflexionando en “pensar y mirar por otro lado”, destacan dos nombres: Pieter Bruegel y Anselm Kiefer.

En su obra titulada “Paisaje con la caída de Ícaro” (1558), Bruegel habla de los proverbios y modismos flamencos, como es habitual en sus otras obras. El primero es el campesino que labra la tierra mediante su arado, ignorando a Ícaro caído y al muerto en el suelo: “El arado no se detiene por un muerto”. El otro es la presencia de la espada y la bolsa de dinero junto al caballo. El proverbio correspondiente a estos símbolos es “La espada y el dinero deben estar en buenas manos”. Por otro lado, el costal apoyado en

la piedra indica que “Semillas plantadas en una piedra no dan plántulas”. Además de los proverbios que transmiten la interpretación del artista sobre el comportamiento “sin conciencia” de Ícaro, también hay un símbolo llamativo: la perdiz posada en la rama sobre el pescador. La perdiz apunta a un pecado anterior cometido por el padre de Ícaro, Dédalo. Cuando mata a su talentoso sobrino Talos, por celos, arrojándolo de la Acrópolis. Atenea es testigo de lo ocurrido y carga tristemente el alma de Talos en una perdiz. (Dilmen, 2021) La perdiz que está en la pintura es Talos. Dédalo mata al hijo de su hermana, y ahora está muerto su hijo: ¡Ojo por ojo! Este cuadro no es un ejemplo solo para Ícaro, sino también para el alma representada por el pájaro, siendo este uno de los mejores ejemplos de la técnica paisajística de Brugel. Otra característica interesante de la obra es que el paisaje también está dibujado a vista de pájaro. Brugel, quien, con muchas versiones, considera a Ícaro no solo como un tema mitológico en sus pinturas, sino también como una cuestión moral, ya que se preocupa más por el mensaje del cuento que habla de la “soberbia”, el “pecado” y el “castigo/ recompensa”.

Sin embargo, Anselm Kiefer, que mira esta historia con una visión opuesta, lleva este tema del ascenso y la caída a una dimensión completamente diferente y lo analiza siglos después de Brugel. Usando temas mitológicos en muchas de sus obras, Kiefer vacía el bagaje moral de los símbolos y reconsidera su significado/valor en el contexto pensado por Nietzsche.

Constantemente enfatiza la necesidad de esto en el sentido político: lo que es estético también debe ser político³. Una de sus obras actuales es la escultura “Ureo”, que colocó entre los dos rascacielos del Rockafeller Center en 2018. Ureo, uno de los ejemplos del simbolismo de alas y serpientes, que tiene un lugar importante en casi todas las mitologías, se considera un poder sobre poderes. Los símbolos de los Reinos Egipcios, divididos en Alto y Bajo, son el águila y esta serpiente. Al mismo tiempo, cuando miramos las re-

3. Aquí se enfatiza la tensión de “estetización de lo político” y “politización de lo estético” en el artículo de Walter Benjamin titulado “La obra de arte en la era de la reproducción con las posibilidades de la técnica”.

presentaciones del faraón, se puede ver directamente que se asemejaban a una serpiente porque creían que obtenían su poder de esta semejanza. Águila y su antigua rival la serpiente apuntan a lo divino. La unidad de los dos símbolos opuestos llama la atención en el contexto.

En la mitología griega antigua, vara con alas y serpientes entrelazadas se utiliza en las representaciones de Asklepios y Hermes. En la obra de Kiefer también vemos una serpiente que se enreda en una columna. Hay alas gigantes en la cabeza de la serpiente y un libro en medio de su estatua. En una entrevista con Richard Calvocoressi, afirma que los símbolos que usa en esta escultura, especialmente la serpiente, tienen muchos significados diferentes en diferentes culturas. La relación entre serpiente y águila en el Zaratustra de Nietzsche es una de ellas. Normalmente el águila come la serpiente, pero en el ejemplo de Nietzsche, la serpiente abraza al águila, parece que están bailando. La serpiente también apunta la idea de Nietzsche sobre el tiempo, según él, el tiempo no es lineal sino cíclico. Según Kiefer, el libro colocado entre la serpiente y las alas es un símbolo de sabiduría y gira alrededor del mundo. (Kiefer, 2018) En la estatua, también hay libros esparcidos por el piso que regresaron al mundo después de un tiempo.

Las alas que se unen con las hojas del libro abierto que está en la punta del vano nos recuerdan las alas gigantescas de Gabriel, quién da la vuelta al mundo en un solo aleteo. Gabriel es el portador de la inspiración y de la palabra. Las obras de Kiefer tituladas Serafim en 1983-84 e Icarus en 1981 también tratan el tema de la caída. Lo que sabemos especialmente de la pechina de la Mezquita de Hagia Sophia son los ángeles con seis alas que protegen el trono de Dios (también la cúpula de Hagia Sophia) contra las fuerzas del mal.

Los que lucharon contra ellos, las fuerzas oscuras, fueron vencidos y cayeron a la Tierra, que a menudo se representan en forma de serpientes. En este caso, no es casualidad que la serpiente enredada en el árbol de la vida represente al

diablo en las representaciones de expulsión del Paraíso. Por lo tanto, a diferencia del pájaro y de las alas, la serpiente es un símbolo tanto del bien como del mal, la curación y el veneno.

En Ícaro (1981) de Kiefer existen las alas caídas en una playa diagonal. En la obra, que evoca los devastadores resultados de la Segunda Guerra Mundial, las alas representan el estado del artista. Ícaro se identifica con la sabiduría y el artista. El artista tiene licencia para volar, pero la seguridad de este vuelo depende de las condiciones. Kiefer visualmente, por escrito y verbalmente repite constantemente que estas condiciones se cumplen en cuanto Alemania se enfrenta con su propio pasado, con la destrucción que creó. El artista es la persona que se construye a sí mismo con lo que ha obtenido excavando y volando. Por eso tiene tanto el águila como la serpiente en el pecho. Él puede expresarse tanto en el cielo como en la tierra.

Volviendo al Sueño de Ícaro, que es el tema de este artículo, es un vídeo. Sobre un fondo blanco una pluma de cuervo sube dando vueltas con su sombra, sale del encuadre, y enseguida una pluma de un pavo real cae directamente hacia abajo. Estos dos movimientos son expresados por la inhalación y la exhalación.

El cuervo es un animal generalmente temido, incluso asociado a la muerte, la carroña y la mala suerte. Viene del inframundo, del otro mundo, del desconocido. Aquí, se usa el suspiro como el grito de asombro, de miedo y de desconcierto que acompaña al deseo de ascender de la pluma de cuervo. El cuervo asciende con su sombra girando como un derviche y se va tras lo desconocido. Por lo tanto, contrariamente a la creencia general, en esta obra se le ha atribuido un significado positivo al cuervo. Sin embargo, inmediatamente después, la pluma de pavo real, que es un símbolo de magnificencia, belleza, armonía, encanto e incluso poder en muchas culturas, cae con una exhalación, que es un efecto de relajación. Caer aparece aquí como un significado fundamental detrás de lo que se ve. La atracción de la pluma

4. La serpiente que se muerde su propia cola. Es el símbolo del ciclo eterno.

5. Es la línea recurrente en el poema “El cuervo” de Edgar Allan Poe.

de cuervo es externa, no es por su apariencia, sino hacia dónde quiere llegar. Mientras que, en la pluma de pavo real, es todo lo contrario. Con sus colores y la forma de sus plumas, se ha convertido en encanto, es decir, en arrogancia. Es decir, el pavo real no es “arrogante”, sino es la arrogancia misma. Flota hacia la destrucción con el consuelo de ser admirado. En este contexto, la obra saluda a Nietzsche con dos puntos importantes: Uno es cambiar y reevaluar los significados de las plumas, el otro es hacer interminables los altibajos de las plumas con constante repetición, dando al tiempo una cualidad cíclica, tal como el Uróboros.⁴

Como resultado, el Proyecto Deka’dans: Estética de la Destrucción, trata sobre la unidad de los opuestos y esconde la esperanza, siendo “El Sueño de Ícaro” parte de este proyecto diseñado y realizado con la esperanza de obtener una sonrisa traviesa en los rostros de los espectadores.

Permítanme dar mi respuesta a aquellos que encontraban innecesario para mí perseguir tanto a una pobre esperanza y a los que me preguntaban: “¿Cuándo te volverás más inteligente?”: **“Nunca, dijo cuervo!”**⁵

A Vincent...

Referencias

1. Benjamin, Walter (2001). *Pasajlar* (Pasajes). Ahmet Cemal (tra.). İstanbul: Yapı Kredi.
2. Calvocoressi, Richard & Kiefer, Anselm (2018). “Uareus” (Uareus). Interview Fall Issue (Fecha de Acceso: 22.01.2022) <https://gagosian.com/quarterly/2019/02/11/interview-anselm-kiefer-uraeus/>
3. Dikmen, Benal (2021). “Pieter Brueghel”, *Bir Resim Bir Hikâye*, Mahir Güven (sunucu), 41. Bölüm, TRT 2 (Fecha de Acceso: 12.03.2022). https://www.youtube.com/watch?v=I_PtABUec3w
4. Nietzsche, Friedrich (2019). *Tragedyanın Doğuşu* (Nacimiento de la Tragedia), Mustafa Tüzel (tra.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
5. Nietzsche, Friedrich (2016). *Böyle Söyledi Zerdüşt -Herkes ve Hiç Kimse için Bir Kitap-* (Así dijo Zaratustra - Un libro para todos y para nadie -). Mustafa Tüzel (tra.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
6. Nietzsche, Friedrich (2010). *Güç İstenci* (Voluntad de poder). Nilufer Epçeli (tra.). İstanbul: Say.
7. Ovidius, *Metamorphoses*. Book VIII “Daedalus and Icarus” (Libro VIII “Dédalo e Ícaro”), pp. 183-235 (A.S.Kline’s Version) (Fecha de Acceso : 23.01.2022). <https://ovid.lib.virginia.edu/trans/Metamorph8.htm#482327661>
8. Poe, Edgar Allen (2020). *Kuzgun* (Cuervo), Gözde Zühal Solak (tra.). Ankara: Gece Kitaplığı.

Retratos del Delirio Humano como Práctica Artística en la Obra “Fosc”

Rafel Arnal
Universidad de Zaragoza
rafelarnal@gmail.com



Tras una residencia artística en México, en la que realicé una videodanza llamada “Brujas” (Rafel Arnal, 2018) sobre el realismo mágico de Juan Rulfo y los ritos de mujeres prehispánicas para la fecundación, la celebración de la vida y la muerte en comunión con la naturaleza, volví a casa con la certeza que debía utilizar tomas de video desechadas para esta pieza, pero que aún así tenían un alto potencial expresivo que merecía la pena mostrar.

En los días previos al rodaje en exteriores, mientras hacía los preparativos de cámara y ensayaba con las bailarinas, grabé una serie de tomas de sus rostros en el espacio negro del Teatro Diana de Guadalajara (Jalisco) mientras investigaban mediante el ejercicio de movilidad extrema de las expresiones faciales, a modo de máscaras de carácter o expresivas de Lecoq¹, la psicología del personaje de bruja, exteriorizando una actitud libertina y arrebatada, con llantos quebrados por la carcajada repentina y la eterna mueca desencajada de la locura.

Lo que en un principio se trataba de un ensayo dramático ante la cámara para los días posteriores de rodaje, se convirtió en un ritual de posibilidades expresivas faciales que me abasteció de un archivo de rostros con todos los estados (emociones y sentimientos) afectivos: rabia, ira, deseo, fuerza, pánico, pasión, felicidad, euforia, amargura, tristeza, asco, ansiedad, miedo, preocupación... En este ejercicio, las bailarinas acentuaron los rasgos de su cara hasta el extremo (ojos, músculos, orificios), y con la simple premisa inicial de investigar la exteriorización emocional del personaje, en su rostro afloró el lado más primitivo y bruto de su expresión.

Lo monstruoso, lo abyecto, resonaba en sus caras, y se extendía y afectaba al resto del cuerpo mientras buscaban la expresión facial más desagradable posible, y con este ejercicio abandonaban la fineza y la aspiración a la belleza que trabajan día tras día frente al espejo del estudio de danza para mostrar la fealdad, lo deforme, lo repugnante.

1. Lecoq explica dos procedimientos para crear un personaje a partir del ejercicio con la máscara expresiva, y uno de ellos busca la psicología del personaje a partir del comportamiento o los movimientos corporales, las actitudes que se deducen de esa máscara, de los que surge una determinada forma; entonces esa forma se convierte en un vehículo que hace aparecer el personaje. El personaje nace entonces de la forma (Lecoq, 2003: 90)

En esa época yo estaba leyendo ‘Le Horla’, de Guy de Maupassant, una obra en forma de diario que trata el tema de la presencia de un ser invisible que se apodera del alma y la voluntad de un ser humano y que le conduce a tomar una decisión extrema. Un retrato angustioso que se sumerge en el lado oscuro de la mente (el miedo a lo desconocido, el inconsciente, el sonambulismo, la personalidad múltiple, la histeria), y que lleva a la locura al personaje principal, un burgués de clase alta arrollado por sus miedos y frustraciones a partir de la alucinación de persecución que sufre.

Revisé el catálogo de artistas y obras que a lo largo de los años voy reuniendo mediante fotos, videos o formato digital de libros en mi ordenador, siguiendo una clasificación por temáticas, géneros artísticos, estilos, formatos... con los que posteriormente suelo armar de referencias mis obras y me sirven de inspiración para abordar los primeros pasos en su realización.

Definitivamente, el trabajo en video con las caras me remitió a la basta producción del retrato a lo largo de toda la historia del arte, y certifiqué que la contemplación de caras humanas cuya expresión va del lirismo a lo agresivo es un medio especialmente idóneo para reflexionar sobre la locura y el delirio humanos. La obra “Fosc” (Rafel Arnal, 2022) es el resultado de múltiples referencias que culminan en la composición de una pieza de videoarte donde los rostros construyen una realidad multicapa de expresiones faciales que tratan de hablar, piden auxilio, insultan o gritan, con el propósito de reflejar minuciosamente las diferentes estaciones emocionales del alma en delirio.

El trabajo de registro de imágenes se complementó con una edición en postproducción basada en la superposición de las caras-máscara, utilizando los efectos de restar, sumar, diferencia y superposición del software Final Cut.

Las referencias fundamentales en la realización de este trabajo las encontramos en obras de los artistas Walter Ver-

din, Anne Teresa De Keersmaeker, Santiago Ydáñez, Joan Pueyo y Tony Oursler. El tratamiento de la imagen retrato, la coreografía de las acciones, las herramientas de edición utilizadas, los tempos de la acción, el uso de la música o el sonido como amplificador de la locura y la pérdida del sentido, las alteraciones espacio-temporales y la utilización de filtros de imagen para conseguir una textura matérica determinada son sólo algunos de los apuntes extraídos de estas obras que se han aplicado en la creación de “Fosc”.

Considerada como una videodanza facial (Payri, 2020: 64), el Monólogo de Fumiyo Ikeda (1989) dirigido por Walter Verdin, registra el primer plano de la cara de la bailarina a modo de monólogo final, que cierra la versión cinematográfica de la obra de danza contemporánea *Ottone Ottone* (1988) de Ane Teresa De Keersmaeker, pieza basada a su vez en la ópera *L’Incoronazione di Poppea* de Claudio Monteverdi.

A diferencia de la ópera barroca en que se basa la película, que termina con el dueto entre Nerón y Popea proclamando su amor (*Pur ti miro, pur ti godo* - “Te miro, te disfruto”), dúo de un lirismo que transfigura la violencia de la acción a través de la belleza, Keersmaeker decide filmar a la bailarina Ikeda hablando directamente a la cámara durante seis minutos en un primer plano en blanco y negro. Primero verbalizando unas palabras, poco a poco enfureciéndose más y más hasta que su rostro sufre una transformación por el esfuerzo de escupir las palabras; entonces los movimientos de sus facciones transgreden lo meramente expresivo y se convierten en una especie de gimnasia facial extrema. A partir de aquí, el tratamiento filmico pasa a cámara lenta, y se sustituye la palabra hablada por una música que acompaña la contracción de sus rasgos junto al movimiento del cabello alrededor del rostro, enmarcando la violenta actividad muscular y enfatizando aún más la fuerza física que ejerce. En ese preciso instante, se intensifica la atención del espectador en la actividad fisonómica de la cara de la bailarina, y el rostro se convierte en otra cosa independiente del proceso comunicativo del habla; como espectadores, abandonamos entonces el intento por comprender sus palabras e inauguramos la contemplación del preciso trabajo de sus

pequeños músculos faciales, las diversas partes del rostro que funcionan moviéndose autónomamente o en combinación, la transformación física fascinante de los elementos que se abren y se cierran en esa acción muscular múltiple.

Si incluyo a Santiago Ydáñez en este listado de referentes artísticos para la creación de “Fosc” es por la enorme influencia del cine sobre la construcción cultural del rostro que se ve reflejada en sus retratos pictóricos. Sus primeros trabajos son pinturas de grandes dimensiones en donde el rostro humano ocupa masivamente el espacio del cuadro (de nuevo un primer plano extremo, de estilo cinematográfico) desplegando una enorme presencia simbólica. Son principalmente autorretratos, en los que se cubre la cara con espuma blanca de afeitador, realizados en blanco y negro, donde el autorretrato es anecdótico porque lo verdaderamente importante es el juego de ocultación y desvelamiento a partir de esa máscara:

“El embadurnamiento grosero con la espuma, al tiempo que enmascara la musculatura facial, la revela en gruesos trazos, lo que crea suculentas interferencias al convocar equívocos perceptivos en quien trata de discernir los estados que acontecen. Una risa histriónica puede ser confundida visualmente con un gesto de dolor, la perplejidad con el escepticismo, la felicidad histérica con la pena más colérica, el deseo voraz con la conmiseración más hipócrita.” (Rodríguez, M. D. M. R., De la Torres Amerighi, I., & de Ulierte, V. G., 2017: 22).

Ese equívoco emocional provocado por la materia pictórica, que esconde a la vez que desvela el rictus expresivo del rostro, resulta altamente interesante porque revela el enmascaramiento como un acto casi místico de autoconocimiento a la vez que nos hace transitar por la alteridad “para alcanzar un estado donde se alcance una comunión con una realidad extraracional, hipersensorial e íntimamente relacionada con las potencialidades no desarrolladas en el ser humano.” (ídem)

Familia de Joan Pueyo (1990), es una consecución de retratos fragmentados de diferentes partes del rostro de familiares del artista que, uniéndolas mediante edición, generan nuevos rostros artificiales y monstruosos. El terreno de trabajo de este artista es la videoescultura con el cuerpo humano como temática: “*Intento definir determinados estados,*

visualmente, con diferentes tratamientos, fragmentaciones y ritmos de la imagen” (Rosso, 2015).

Pueyo utiliza el vídeo para crear seres y órganos sintéticos, cuerpos y ambientes virtuales descabellados y, a menudo, un tanto inquietantes. El enlace que realiza de su vida personal con el medio video y el tratamiento que hace de las imágenes de sus allegados, le otorga una cierta aureola macabra y siniestra a su obra. La fragmentación de partes de las diferentes cabezas, ensambladas en nuevas cabezas compuestas, es como un ejercicio *Frankenstein* expresivo que se acrecienta con un mismo patrón en el diseño de sonido también fragmentario plagado de interferencias, conversaciones y ruidos de fondo, generando una imagen artificial y monstruosa a modo de retrato familiar.

Por último, Tony Ousler aparece en este catálogo de referencias por sus inquietantes, perturbadoras cabezas parlantes. El uso de volúmenes como marionetas o muñecas de trapo en cuyas cabezas se proyectan caras, bocas sin rostros, o en aquellos cojines que representan cabezas sin cuerpos que hablan grotescamente desde esos soportes confeccionados con textil u otros materiales similares causan, desde sus primeras obras un fuerte impacto emocional en el espectador. La morfología de esas estructuras que construye sobre las que proyectar se convierten en dispositivos artísticos para jugar con herramientas formales tales como la fragmentación, la repetición y el reencuadre, y la temática central de su obra aborda el trastorno de personalidad múltiple, las neurosis de la vida moderna, los efectos de los medios de comunicación – en especial la televisión - y las enfermedades psicológicas. Son videoesculturas en las que el sonido juega un papel primordial a pesar de que la obra de Oursler prime la expresividad audiovisual en la cara y los gestos. Sus herramientas básicas son el audio y la luz, pero mediatizados negativamente por la palabra, por eso sus seres estáticos hablan, gritan, sollozan, e retuercen, o recitan absurdos monólogos.

Referencias

1. Lecoq, Jacques (2003). *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial.
2. Payri, Blas (2020). “La videodanza como arte de edición del cuerpo”. *Revista SOBRE*, 6, 57-74. (Fecha de Acceso: 19.02.2022) <https://doi.org/10.30827/sobre.v6i0.11668>
3. Rodríguez Rodríguez, María del Mar; De la Torres Amerighi, Ivan; y De Ulierte, Valle Galera (2017). *Santiago Ydáñez: sin fin: [exposición]*, (Santiago Ydáñez: Sonsuz) Jaén, Universidad de Jaén, sala de exposiciones de la antigua escuela de Magisterio, 27 de septiembre-24 de noviembre de 2017 Universidad de Jaén.
4. Rosso, Michela (2015). Entrevista de Michela Rosso a Joan Pueyo. (Fecha de acceso: 09.01.2022) https://artyarqdigital.files.wordpress.com/2015/10/entrevista_a_joan_pueyo.pdf

Filmografía:

1. Arnal, Rafel (2018). Brujas [Archivo de Vídeo]. Youtube. (Fecha de Acceso: 07.03.2022) <https://www.youtube.com/watch?v=-NEDILD2JEo>
2. Pueyo, Joan (2011). Familia [Archivo de Vídeo]. Web del artista. (Fecha de Acceso: 13.03.2022) <http://joanpueyo.com/obra.php?id=38&fn=1>

Cortar, Pegar, Rasgar; Doblar

Şive Neşe Baydar
Universidad de Sakarya
sivenesebaydar@gmail.com



¿Se puede establecer una historia de fragilidad entre la historia del papel, que es un espacio minúsculo, y la historia de la humanidad? . Podemos asociar muchos verbos con papel. Incluso es posible leer la cultura y la civilización a través de la relación que se establece con el papel. Doblar, desgarrar, rasgar, cortar, plegar, medir, quemar, agregar etc.

Deficiencia, destrucción, demolición, roer. Las páginas virtuales y el dinero ya han ocupado el lugar del papel. No parece posible volver de nuevo a la historia del papel. Es como si estuviera a punto de evaporarse y ya se ha transformado en otro formato. Si echáramos un vistazo una vez más al último papel que queda en nuestras manos y nos enfocamos sobre la acción y las formas que dejó atrás, ¿qué veríamos? . Una posible respuesta es que el papel, con su volumen sensible, ocupó un lugar muy poderoso en la historia humana.

¿Es posible tener un nuevo comienzo rasgando un papel y poniendo una imagen al revés, como el verbo de George Baselitz? . ¿No es el acto de recortar o desgarrar cuidadosamente lo que queda de las fotografías tras la separación de los dos amantes, no es la situación donde más se siente el vacío al dejarla atrás, marcando la ausencia de esa figura? . En el fondo lo que vemos es una fotografía incompleta. Romper una fotografía de un ser querido, destruirla es un acto mágico de calmar cualquier sentido de ira. Tal vez podamos relacionar esta acción, que corresponde a nuestros impulsos primitivos con la magia de la primera línea que dibujaron nuestros ancestros en la pared de la cueva. Tras la separación de dos amantes, ¿el acto de recortar o desgarrar una de las personas de las fotografías no es la situación que marca la ausencia de esa figura en la que más se siente el vacío? , ¿no? . Al final es solo una fotografía incompleta.

El autor arruga y tira una hoja de papel, emprende una nueva búsqueda, trata de olvidar las notas tomadas en el trabajo anterior para comenzar de nuevo; entonces cada extinción, todo lo borrado, ¿no incluyen también la intención de un nuevo comienzo?

Se destaca con el dibujo de “mapa del océano” (Perec, 2017, p.8) en el libro *La caza del Snark* de Lewis Carroll que el papel es un espacio como en la primera página del libro de Georges Perec, *Especies de Espacios* donde se trata el papel como una especie de investigación espacial y pensamientos sobre el espacio. Iniciamos este espacio con el punto, el punto, que es la primera escala de la imagen, excepto el texto.



El punto que se encuentra en tal espacio incluirá las dos páginas en un espacio valioso y significativo, y dicho espacio y el punto ahora serán parte del espacio, o en otras palabras, el punto ofrecerá la posibilidad de percibir el papel como un espacio. El papel, como espacio de escritura, es también el primer lugar del punto de partida del dibujo. Con este planteamiento, tampoco sería muy engañoso decir que el inicio de la imagen con el punto está de camino hacia la línea y Paul Klee dice: “La línea es solamente una escala” (2005, p. 20). La cualidad de lo medible comienza en ese mismo comienzo y punto. “*Mis espacios son frágiles, el tiempo los desgastará, los destruirá: nada será como antes, mis recuerdos me traicionarán, el olvido goteará en mi memoria, miraré las fotografías descoloridas con sus bordes doblados sin reconocerlas...*” (Perec, 2017, p. 145). Se sigue pensando en el espacio con espacios arquitectónicos como camas, habitaciones y casas. También cambia la imagen de una ciudad que está sujeta al flujo del tiempo que cambia constantemente y la imagen se establecerá una y otra vez a través de nuestro olvido, como que ya no hay un lugar para fijarse en sus variaciones. La ciudad en la que vivimos, en la que nos definimos, acompaña una variable espacial en la que vamos a la deriva, acompañada de cada vuelta de página, como se abren las páginas de un libro, experimentamos la invisibilidad del espacio en el que estamos, al igual que la invisibilidad de un trozo de papel, que no pensamos mucho en lo que nos hace sentir y donde dichas ciudades se construyen una y otra vez entre el cuerpo, los lugares, nuestro olvido y recuerdo.

Podemos decir que el papel es un plano geométrico con su ancho y largo, así que es posible indicar que es un espacio. Cuando se trata de su espesor, generalmente se expresa en gramos, no se habla de cuántos mm. El papel a menudo se trata como una superficie y, sin revelarse demasiado para nosotros, siempre será un portador de algo. Siempre que se trata de doblar, plegar, torcer, se convierte en objeto como una escultura, una caja geométrica, en otras palabras se convierte en un espacio para objetos. La espacialización del papel parece posible con la existencia de un lugar entre el texto y la imagen que lo sustituye y el hecho de que el papel

ocupe el espacio, es decir, que exista en el espacio, su objetivación, será conseguir una forma de libro, a veces una pintura y es posible que el espesor del papel gane y permitir así la existencia de ser un objeto al mismo tiempo. Lothar Müller, en su libro *The Age of White Magic Paper*, considera el papel como un campo de investigación muy amplio. En su libro, en el que examina su recorrido histórico, que comenzó en China y se extendió desde Egipto hasta Europa, así como a su contribución a la formación del mundo moderno, afirma que el papel entró en uso masivo en el año 105 d.C. con el apoyo del imperio chino. (Müller, 2018) *“El papel se usaba no solo como material de escritura, sino también en ventanas, puertas y portales, faroles, flores de papel, abanicos y sombrillas. Está documentado que el papel higiénico se producía en masa ya en el siglo IX, y en el siglo X. El papel moneda del siglo se había convertido en un elemento de pago generalmente aceptado”*. (citado de Schmidt, Müller, 2018, p. 16). Müller presenta un resumen histórico de la generalización del uso del papel, las innovaciones que marcarán la vida cotidiana y su entrada en circulación como objeto.

El hecho de que el papel sea un objeto nos dará la oportunidad de intervenirlo y remodelarlo con diversas acciones y verbos. El arte de Kat’i que está dominado por una aplicación negativa-positiva cortando y restando el papel, y el arte de Origami que se obtiene doblando el papel, son una de las aplicaciones realizadas con el papel que se formaliza con los verbos que referimos frecuentemente a continuación. Nuestra investigación sobre la forma en que el papel se convierte en un espacio superficial y de ahí en un objeto, requiere enfatizar la absorción de ciertos verbos.

Jacques Ellul explica la relación entre visión e imagen y acción en su libro *La caída de la palabra*: “La imagen no me convence para actuar; reúne las condiciones y posibilidades de mi acción”. (Ellul, 2004, p.31). La idea de que las acciones abren la puerta a posibilidades y oportunidades que pueden ocurrir sobre las imágenes de nuestra naturale-

za que nos rodea, nos lleva inevitablemente a echar un vistazo a ciertos verbos que se pueden aplicar sobre el papel y sus orígenes etimológicos. Toda forma de acción está sujeta a cambios en términos de ser temporal. De hecho surgen posibilidades.

VERBOS.¹

LIMITAR:

aforizm (aforismo)

Es una cita del *aforismo francés*, “aforismo, palabra bella y concisa. La palabra francesa deriva del aforismo **griego antiguo** ἀφορισμός “descripción”. Esta palabra deriva del griego antiguo *aphorizō* ἀφορίζω “1. del verbo “limitar, determinar, definir, 2. exiliar, excluir” con el sufijo +ismo. El verbo griego deriva del **griego antiguo** ἄορος ὄρος “límite, frontera” con el prefijo apo+.

determinizm (determinismo)

Es una cita del *déterminisme francés*, “la opinión filosófica de que el destino humano está predeterminado y el libre albedrío no existe”. La palabra **francesa** deriva del verbo francés *déterminer* “determinar” con el sufijo +ism. Esta palabra deriva del verbo latino *determinare*, “separar algo de otra cosa por un límite, determinar”. El verbo latino también deriva del latín *terminare* “limitar” con el prefijo +. Consulte el artículo sobre el término para obtener más información.

limited (limitado)

Es una cita de la palabra inglesa “limited”. La palabra inglesa deriva del verbo inglés *to limit*. Esta palabra es una cita de la palabra **francesa** *limite*. Consulte el artículo sobre el límite para obtener más información

terminal

La terminal, palabra francesa es una cita de la palabra “en la frontera, la última de una serie, la parada final, la última eta-

pa de una enfermedad mortal”. La palabra francesa deriva del **latín** *terminalis* “en la frontera”. Esta palabra deriva del latín *terminus* “límite” con el sufijo +alis. La palabra latina ha evolucionado a partir de la forma *ter-men-, que no tiene ejemplos escritos en **la lengua materna indoeuropea**. Esta forma deriva de la raíz *ter- “limitar”, que no tiene ningún precedente escrito en **la lengua materna indoeuropea**.

hedge (valla)

Del verbo **inglés to hedge** “(verbo) 1. cercar, vallar, 2. limitar el riesgo en las transacciones financieras”. El verbo **inglés** *hedge* deriva de la palabra *seto*, una cadena de arbustos o árboles que marca el límite del campo. Esta palabra ha evolucionado a partir del **germánico** *hagjā-, que tiene el mismo significado y no tiene ejemplos escritos.

DOBLAR:

diploma

El **francés** *diplôme* deriva de la palabra “cualquier tipo de documento oficial [obsoleto], certificado, licencia”. La palabra francesa deriva del **griego antiguo** *díplōma* δίπλωμα “cosa doblada por la mitad, especialmente pergamino; documento doblado, expediente, orden”. La palabra deriva del **griego antiguo** *diplōō* διπλόω verbo “doblar” con el sufijo +ma. El **verbo griego** es un compuesto del griego antiguo *di- di-* “dos” y del **griego antiguo** *ploō* πλωω “doblar”. El verbo griego deriva de la raíz *pel-, que no tiene equivalente escrito en **la lengua materna indoeuropea**. Consulte di+1, pli para más información.

düplikat (duplicado)

La **palabra francesa** *duplicata* se deriva de la palabra “segunda copia de un documento”. La palabra francesa deriva de la palabra **latina** *duplicata*, que significa lo mismo. Esta palabra es el plural neutro del verbo latino *duplicare* “doblar, duplicar, copiar”. El verbo latino deriva del latín *duplex*, *duplic-* “doble”. Consulte *dúplex* para obtener más información.

kompleks (complejo)

La palabra **francesa** *complexe* o la inglesa *complex* se derivan de la palabra “1° complejo, 2° complejo, sistema de pensamientos y emociones reprimidas en psicología”. (Primer uso: Segunda noción 1907 Carl Gustav Jung, alemán. psicólogo.) Esta palabra deriva del **latín** *complexus* “entrelazado, enredado, abrazado”. La palabra **latina** deriva del latín *plegere*, *plex-* “plegar, torcer, doblar, envolver” con el prefijo con+. Consulte pli para obtener más información.

komplike (complicado)

Derivado del **francés** *complicqué* “complejo”. En **francés** La palabra deriva del verbo **francés** *complicquer* “complicar”. La palabra deriva del latín *complicare*, que significa torcer, tejer, envolver, doblar, enrollar. El verbo latino *plicare* deriva del verbo latino “plegar” con el prefijo con+. Consulte pli para obtener más información.

pli (plisado)

La palabra **francesa** *plisado* deriva del verbo “doblar, plegar”. La palabra **francesa** *plier* se deriva del verbo “doblar”. Esta palabra ha evolucionado del verbo **latino** *plicare*, que significa lo mismo. El verbo latino Indo ha evolucionado a partir de la forma *ple-k-, que no tiene ejemplos escritos en **la lengua nativa indoeuropea**. Esta forma deriva de la raíz *pel-3 “plegar, doblar”, que no tiene ningún ejemplo escrito en la lengua materna **indoeuropea**.

plise (plisado)

Tomado de la palabra **francesa** *plissé*, “doblado”. La palabra **francesa** *plisser* deriva del verbo “torcer”. Esta palabra deriva del verbo **francés** *plier* “doblar”. Consulte pli para obtener más información.

replik (cita)

Extraída de la **réplique francesa** “la respuesta son las palabras del actor en el teatro”. La palabra **francesa** *répliquer* deriva del verbo “contestar, responder”. Esta palabra deriva del verbo **latino** *replicare*, que significa lo mismo. El verbo **latino** *plicare* deriva del verbo latino “plegar” con el prefijo re+. Consulte pli para obtener más información.

1. Todos los verbos y sus definiciones están tomados de etimologiturkce.com.

suples (flexible)

Derivado de la palabra **francesa** souple para “resiliencia”. La palabra **francesa** souple deriva de la palabra francesa “flexible”. Esta palabra ha evolucionado a partir de la palabra **latina** supplex, suplicar- “torcer, doblar”. La palabra **latina** deriva del verbo latino plicare “doblar” con el prefijo sub+. Consulte pli para obtener más información.

manifold (colector)

El término **inglés** manifold es una cita de la palabra “1. caja de varios pisos, múltiple, 2. caja en un barco o automóvil, a través de la cual pasan las tuberías de combustible o agua”. La palabra **inglesa** many es un compuesto de las palabras **inglesas** “many” y el inglés fold “pliegue”. (NOTA: La palabra inglesa deriva del verbo *falthan “doblar”, que no tiene transcripción **germánica**. El verbo germánico ha evolucionado a partir de la forma *pol-t-, que no tiene ejemplos escritos en la **lengua nativa indoeuropea**. Esta forma deriva de la raíz *pel-3 “doblar”, que no tiene ejemplos escritos en la **lengua materna indoeuropea**.) Consulte pli para obtener más información.

pleksiglas

Extracto de la **marca comercial Plexiglass** “nombre comercial del polimetilmetacrilato”. (Utilizado por primera vez: 1933 Rohm and Haas Co., EE.UU.) Esta palabra es un compuesto del **latín** plexus “pliegue, capa” (NOTA: Esta palabra deriva del **latín** plectere, plex- “doblar”) y del inglés “glass”. (NOTA: La palabra inglesa deriva de la palabra **latina** glacies “hielo”.) Para más información, Consulte pli, glase.

CORTAR:

keşmekeş (mezcolanza)

El **persa** kas mikash کشمکش deriva del modismo «tirar-tirar, pelea». El idioma **persa** deriva del verbo persa kasīdan کشیدن «tirar». Consulte el artículo 1 para más información.

kayser (kaiser)

Derivado de la palabra **árabe** kayṣār راصيقي «Gobernante de los griegos». La palabra árabe deriva del **griego medio** kaĩsar καΐσαρ, que significa lo mismo. La palabra deriva del **latín** caesar, «uno de los títulos imperiales». La palabra latina C. Julio César deriva del nombre propio «estadista romano, César (100-44 a.C.)». La palabra deriva del **latín** caedere, caes- «cortar, cosechar». Consulte +sid para obtener más información.

ara (descanso)

Ha evolucionado de la palabra **antigua turca** āra. La palabra **turca antigua** deriva del verbo *hār- «cortar, partir, dividir en dos», que no tiene ejemplo escrito en turco principal, con el sufijo +A. Para más información, consulte el semi-artículo.

finans (finanzas)

Derivado de la palabra **francesa** finance. La palabra francesa deriva del verbo **francés antiguo** finer «pagar una multa, pagar (una multa o un impuesto)». Esta palabra deriva del **latín tardío** finis2 «pago». La palabra latina tardía finis1 puede ser afín a la palabra «final, borde»; aunque esto no es seguro.

tişört (camiseta)

La palabra **inglesa** tee-shirt es una cita de la palabra «blusa de manga corta cortada en forma de la letra T». La palabra **inglesa** es un compuesto del **inglés** tee «letra T» y del inglés shirt «camisa». (NOTA: La palabra inglesa scyrte evolucionó a partir de la palabra «prenda aserrada». La palabra inglesa antigua evolucionó de *skeran «cortar», que no tiene ningún ejemplo **germánico** escrito. La forma germánica ha evolucionado a partir de *(s)ker-1 «cortar», que no tiene ejemplos escritos en la **lengua materna indoeuropea**.) Consulte la palabra corteza para obtener más información.

arık

Se deriva con el sufijo +Ik del verbo *ar- «partir, cortar», que no tiene ejemplos escritos en **turco antiguo**. Para más información, consulte el semi-artículo.

bucak (rincon)

Deriva del verbo **turco antiguo** bic- o buc- «cortar» con el sufijo +gAk. Véase segar para más información.

çolak (con un brazo)

Puede haber derivado del verbo **turco antiguo** kal- «golpear, cortar, arrancar» con el sufijo +Ik; pero esto no es seguro. Consulte la obra para más información.

irmak (río)

Deriva del verbo **turco antiguo** yır- o yir- «partir, cortar» con el sufijo +mAk. (Primer uso: Ceja) Véase desgarrar para más información.

DESGARRAR:

derma+

El **francés** y el **inglés** son sólo extractos de la partícula +dermato o dermato+ «piel» que se ve en los compuestos. La partícula francesa deriva del **griego antiguo** dérma δέρμα «derm, piel». Esta palabra deriva del verbo **griego antiguo** derō δερῶ «pelar, desollar, rasgar» con el sufijo +ma. El verbo griego *der-2, que no tiene ejemplos escritos en la lengua materna **indoeuropea**, ha evolucionado a partir de la forma «partir, desgarrar, despojar».

laserasyon (laceración)

Se trata de una cita de la palabra inglesa laceration, que significa «división, desgarro» en medicina. La palabra inglesa deriva de la palabra **latina** laceratio. Esta palabra es sinónimo del verbo **latino** lacer «rasgar, desgarrar».

rota (ruta)

Derivado de la palabra **italiana** rotta, «camino, ruta». La palabra italiana evolucionó a partir de la frase **latina tardía** via rupta «camino de rotura», un camino que atraviesa las rocas o la tierra». Esta palabra deriva del **latín** ruptus, «hendidura, desgarro». La palabra latina deriva del **latín** rumpere, rupt- «hendir, desgarrar».

book (libro)

La palabra **inglesa** significa libro en sustantivo (book). La palabra libro tomada del idioma inglés significa **IPA:** /bʊk/. La palabra **inglesa** significa «book» en inglés. La palabra libro tomada del idioma inglés significa **IPA:** /bʊk/.

QUEMAR:

kebap

Derivado de la raíz árabe kbb, kabāb كباب significa «fritura, carne frita». La palabra árabe deriva del equivalente arameo/siríaco kbabā אבבא. (NOTA: Esta palabra es sinónimo del verbo acadico kabābu «freír, quemar»).

ateş (fuego)

Derivado del persa ātaş شتآ palabra que significa «fuego». La palabra persa deriva del **persa medio** (pahlaviano o parto) que significa ātarš o ātaş. Esta palabra es ātarsh gen, que tiene el mismo significado en el idioma **Avesta (Zend)**, derivado de la palabra āthrō. La palabra avestana deriva del verbo ātar- «quemar, prender fuego» en la lengua Avesta (Zend). El verbo avestano ha evolucionado a partir de la forma *āter-, que no tiene equivalente escrito en la **lengua materna indoeuropea**.

horoz (gallo)

Deriva de la palabra **persa** xurōs سورخ, que significa lo mismo. La palabra persa ha evolucionado a partir de la palabra xūrōs del **persa medio** (pahlaviano o parto), que significa lo mismo. Esta palabra deriva del persa medio (pahlavi o parto) xūrōstan verbo «gritar, llamar». El verbo persa medio **Avesta (Zend)** es afín al verbo xraos- «a.a., lamento».

Softa (Suave)

Está tomado del **persa** sōxtē سوتخوس «1. quemado, quemado, 2. derviche, gente de secta». La palabra **persa** deriva del verbo persa sōxtan, sūz- سوتخوس «quemar, arder». Esta palabra es sinónimo del verbo saok-, saoc- en la lengua **Avesta (Zend)**. El verbo avestano *keuk-, que no tiene ejemplos escritos en la **lengua materna indoeuropea**, ha evolucionado a partir de la forma «arder, prender fuego, ser

stigma

La palabra **inglesa** stigma deriva de la palabra «herida por perforación con punta». La palabra **inglesa** deriva de la palabra latina stigma con el mismo significado. Esta palabra deriva del **griego antiguo** στίγμα «agujero hecho con un extremo señalado, punta». La palabra griega deriva del **griego antiguo** stízō «perforar, pinchar con una punta» con el sufijo +ma. La palabra **griega indoeuropea** ha evolucionado a partir de la forma *stig-yo- «señalada», que no tiene ejemplos escritos. Esta forma deriva de la raíz *steig- «perforar», que no tiene contrapartida escrita en **la lengua materna indoeuropea**. Consulte el artículo de la etiqueta para obtener más información.

travma (Trauma)

La nueva palabra **latina** trauma deriva de la palabra «herida física o mental causada por un impacto» en medicina. La palabra latina deriva del griego antiguo τραῦμα «herida». Esta palabra deriva del verbo **griego antiguo** teírō τείρω «pinchar, herir» con el sufijo +ma. El verbo griego evoluciona de la forma *terā-1 «perforar, hacer muescas», que no tiene ejemplos escritos en **la lengua nativa indoeuropea**.

akupunktur (acupuntura)

Derivado de la palabra **francesa e inglesa** de acupuntura «needle therapy» (terapia con agujas). La palabra francesa es un compuesto del **latín** acus «aguja, cosa puntiaguda» y del latín punctura «perforar». (NOTA: La palabra latina deriva del verbo latino pungere «perforar» con el sufijo +tura). Consulte los artículos agudos y pinchados para obtener más información. (Fecha de acceso: 02.01.2022)

Rolan Barthes destaca la importancia de la relación entre la acción y la imagen en su texto sobre la pintura y la creación artística de Cy Twombly. “*Twombly manipula la mancha como si interviniera con sus dedos.; por lo que el cuerpo está ahí a través del tacto, no a través de la proyección. ...*” (Barthes,165). Se trata de que el cuerpo deje su huella como un signo, una acción. TW casi busca la manera de ganar visibilidad de la acción, todas estas formas de acción, como

campo de investigación, surgen al mismo tiempo como la coincidencia, la destrucción, la alteración y la construcción.

Cuando empezamos a pensar en todas estas acciones, mezcla de lenguas en cuanto a su origen etimológico, completar un verbo con otro verbo que lo describe, así como, superposiciones y definiciones de los verbos que pueden concluir en un pequeño gesto entre dos manos como estructura de doble cara del papel y cuya forma del objeto puede estar relacionada con la existencia de otro aspecto. Todo ello se nos presenta como en la banda de Mobius, la banda de Mobius nos indica la absorción de la misma estructura del lenguaje.

La Banda de Mobius

La cinta o banda de Möbius o Moebius (/ˈmɔːbjʊs/) es una superficie con una sola cara y un solo borde. Tiene la propiedad matemática de ser un objeto no orientable. También es una superficie reglada. Fue descubierta de forma independiente por Johann Benedict Listing en 1861. Cuatro años más tarde, August Ferdinand Möbius dio una definición en una obra que publicó, explicando la unilateralidad de la banda con su boquilla dirigida. Una banda normal tiene dos lados, mientras que una banda de Möbius sólo tiene un lado. En otras palabras, al empezar a moverse desde un punto de la banda de Möbius, se escanea toda el área y se vuelve al mismo punto (Wikipedia)

A partir de ahora hablaremos del punto en el que las dos superficies del papel se encuentran y se convierten en una sola superficie y esto nos ofrece una experiencia que durará para siempre en términos de tiempo y espacio, como también acerca a aquellos cuyos extremos no se tocan. Parece muy posible buscar la absorción de los verbos y sus transformaciones originales en la relación entre los verbos y las formas. Nuestras acciones nos ofrecen las posibilidades de esta multiplicidad para buscar la forma y sus posibilidades y oportunidades.

Referencias

1. Ellul, Jacques (2004). *Sözün Düşüşü* (El Declive de la Promesa), Hüsamettin Arslan (tra.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
2. Barthes, Roland (2014). *Görüntünün Retoriği* (La Retórica de la Imagen), Sanat ve Müzik. Ayşenaz Koç-Ömer Albayrak (tra.). İstanbul: YKY.
3. Paul, Klee (2005). *Çağdaş Sanat Kuramı* (Teoría del Arte Contemporáneo), Mehmet Dündar (tra.). Ankara: Dost Kitabevi.
4. Perec, Georges (2017). *Mekan Feşmekan* (Especies de Espacios y Otras Piezas), Ayberk Erkay (tra.). İstanbul: Everest Yayınları.
5. <https://www.etimolojiturkce.com> (Fecha de Acceso: 02.01.2022)
6. https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%B6bius_%C5%9Feridi

Resistencia Cultural Árabe en la Hegemonía Europea del Siglo XXI

Joan Bernat Pineda
Universidad de Zaragoza
pineda@unizar.es



La imposición estética anti-orientalista llevada a término a principios del siglo XVII por el emperador europeo Felipe III de España, supuso la creación del decreto de expulsión para el pueblo morisco español, lo cual alteró todo el devenir de aquellas reminiscencias árabes que permanecían latentes en todo el arte del sureste de la península ibérica. La decadencia estética producida por la imposición de una nueva re-interpretación de las artes a partir de un alejamiento de todo aquello que hiciese alusión a la cultura de Oriente Medio, provocó una falta de referentes en el suroeste europeo, desembocando hoy en día, en una cultura esquizoide que admira y niega a la vez su verdadera matriz: el legado artístico y sociocultural árabe de Sharq Al Andalus, el cual aún reside en la memoria colectiva de los ciudadanos españoles, desde lo que dicen, hacen, comen, cantan y bailan (Manuel, 2010: 87).

Remontándonos a las causas que provocaron dicho alejamiento, habría que comenzar por nombrar los tres acontecimientos más importantes que condujeron a la erradicación de nuestra identidad árabe: la abdicación del Reino Nazarí de Granada, las revueltas de las Alpujarras y la rebelión de la Vall de Laguar. La rendición del Reino Nazarí de Granada a manos de la monarquía española cristiana en el siglo XV, reavivará la cultura árabe en la sociedad española como seña de identidad, conservándose dentro de un sistema socio-político y religioso cristiano y católico. De hecho, fieles y clérigos cristianos respondían muchas veces a nombres como: Zuleiman, Omar y Abderrahmán (Jiménez, 2002: 19-20). Sin embargo, a partir del siglo XVI, la Corona española llevará a término una serie de restricciones socioculturales que se dirigirán a coartar la libertad del pueblo hispano-árabe. La convivencia intercultural en la sociedad española comenzó a deteriorarse estigmatizando poco a poco a los moriscos españoles, quienes a su vez, reaccionaron con revueltas en contra del poder político-religioso en las Alpujarras. La islamofobia que comenzó a instaurarse en el siglo XVI desembocó en la expulsión de la población morisca a principios del siglo XVII, y con ello, la rebelión morisca de la Vall de Laguar. A partir de ese momento todo el arraigo cultural hispano-árabe fue perseguido

y desacreditado por toda la sociedad española, a instancias de la presión que ejercía el poder monárquico y eclesiástico hispánico, dentro y fuera de la península Ibérica, obligando a la población “cristiana” a arrestar, robar e incluso matar a todo aquel morisco que encontrasen en su camino (Arazo y Almerich, 2010: 12).

La dificultad que presenta la sociedad española de hoy respecto a su cultura e identidad hispano-árabe, viene reflejada no solamente por un pasado opresor hacia todo aquello que hiciese alusión a la cultura árabe, sino al estrato que ha dejado en la consciencia colectiva de todos los españoles y de nuestros vecinos norteafricanos musulmanes, sobre lo que realmente somos: una mezcla de los musulmanes que no fueron asimilados por la sociedad española y los hispánicos o ibéricos arabizados (Franco y Moreno, 2019: 344). Nuestra idiosincrasia ha sido producto de una gran complejidad, muchas veces atacada no solamente desde dentro por nuestra ignorancia con respecto a nuestro pasado árabe, sino también desde posicionamientos que podrían malinterpretarse a raíz de la constante pugna entre chiís y sunnies, la cual, muchas veces desempeña cierto cariz islamófobo y xenófobo dentro del propio colectivo musulmán. Por ello, no es de extrañar encontrarnos con ciertas actitudes, que aunque se alejan de un claro contenido islamofóbico, presentan una imagen fragmentada de la cultura islámica de Sharq Al Andalus. Es el caso de las declaraciones de Rachid El Hour, originario del norte de África y catedrático de la Universidad de Salamanca del Departamento de Lengua Española, quién sobre la caída del Califato de Córdoba y concretamente sobre la monarquía árabe independiente de la taifa de Dénia en Sharq Al Andalus, expone que: sus fundadores y reyes, eran esclavos de origen europeo (hispanos) y carentes de legitimidad religiosa islámica (El Hour, 2019: 128). Todo esto provoca cierta inestabilidad en la frágil y compleja información que poseemos sobre nuestra identidad árabe en el pasado y en el momento actual.

Evidentemente los distintos posicionamientos expuestos no ayudan a legitimar y afianzar el legado árabe de Al Andalus en la actualidad, pero nos orientan en cuanto a la existencia

de una información sobre una resistencia arabizante, heredada del criptomusulmán (Mas, Mas y Noguera, 2009: 5), y que pervive concretamente en la sociedad y la cultura del Levante español de hoy. De hecho, es en la música, la literatura, la danza, la arquitectura y la gastronomía donde todavía aparecen subyacentes los ecos de la cultura del Sharq Al Andalus -Oriente de Al Andalus-, aunque el resultado sea claramente un alejamiento de su origen oriental. De ahí, la aparición de claros ejemplos que fluctúan entre lo que debería de ser y lo que no puede ser en nuestra cultura y patrimonio:

-El distanciamiento de la sonoridad oriental en la práctica musical de la jota aragonesa, el canto de estilo valenciano y el uso de la dulzaina.

-La transformación del simbolismo de hermanamiento árabe (cristianos, musulmanes y judíos) propio de la ejecución y composición de la danza dabke árabe o *Les Filaes de Moros i Cristians*, en una simulación sobre la confrontación o lucha religiosa entre musulmanes y cristianos.

-La supervivencia de la arquitectura islámica desde la fusión entre los estilos occidentales cristianos como el gótico y el románico, así como, el uso de la escritura árabe o escritura Aljamiada para la conservación de textos cristianos. O como también, la búsqueda de elementos polivalentes en la gastronomía e indumentaria árabes para poder persistir como tradición cristiana.

Sin duda, la erradicación del Islam en Occidente a través de la expulsión de los moriscos en 1609, pondría fin a siglos de convivencia interconfesional entre cristianos y los descendientes de los antiguos musulmanes de Al Andalus, estrategia cruel para conseguir objetivos geopolíticos y religiosos en detrimento de la pérdida de la tierra ancestral de un pueblo, los moriscos (Mas, Mas y Noguera, 2009: 226). En cambio, hoy por hoy, la figura del Mediterráneo como identidad cultural de los pueblos que lo circundan, no mermará el avance social de entendimiento entre culturas, sino que definirá una polivalencia sensorial común entre los pueblos

que forman parte de él. Y será también quién mantendrá el estandarte de lo intercultural entre las dos orillas que lo delimitan, representado por su arte, el folclore, su gastronomía, la artesanía, los canales comerciales, así como, sus rituales espirituales y festivos.

Referencias

1. Arazo, M.^a Ángeles y Almerich, José Manuel (2010). “La huella morisca en tierras valenciana”. Valencia: Ed. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura i Esport.
2. El Hour, Rachid. “Cadies y cadiazgo durante los periodos taifal y almorávide (405-541 H./1014-1147 e.C.” En: V.V.A.A. (2019). *Dénia. Poder y mar en el siglo XI: El reino taifa de los Banu Magahid*. Dénia: Ed. Universidad de Alicante. Servicio de publicaciones.
3. Franco Llopis, Borja y Moreno Díaz del Campo, Francisco J. (2019). *Pintando al morisco. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)* Madrid: Ed. Sobre judíos, Moriscos y Conversos Cátedra.
4. Jiménez Lozano, José (2002). *Sobre judíos, Moriscos y Conversos*. Valladolid: Ed. Ambito Alarife.
5. Manuel, Antonio (2010). *La Huella Morisca*. Córdoba: Ed. Amuzara.
6. Mas i Fornés, Antoni, Mas i Martí, Josep i Noguera i Mengual, Jaume (2009). *La senda del éxodo. Los moriscos de la Marina Alta y su huella después de 1609*. Dénia: Ed. MACMA.

¿De que Lado de la Frontera Estamos?

Koray Sevindi
Universidad Medeniyet de Estambul
koraysevindi@gmail.com



El borde es una línea y divide un todo en dos. No es natural. Entonces, ¿de qué lado de la frontera está el que traza la línea?, ¿dentro o fuera?, ¿alguien es limitador o limitado?, ¿alguien puede elegir de qué lado estar?, ¿cómo puede alguien saber lo que será “bordeado” en esta situación? . Al mismo tiempo, ¿qué se perderá alguien?

Este artículo trata de establecer la percepción de la frontera, su relación con lo tangible y lo abstracto, sobre los gitanos que han existido en Estambul desde la época bizantina. Centrándonos en el lugar que ocupan los gitanos en la historia de Estambul y cómo se separaron -o fueron separados- de la sociedad, la película de animación experimental “La frontera” se ha realizado dentro del marco del proyecto Deca’dance. Este film examina cómo las fronteras abstractas dibujadas a los gitanos se enmarcaron después de cierto punto. El punto de partida se basó en la liquidación de Sulukule, el barrio gitano de Estambul, que fue demolido por completo en 2007 bajo el nombre de renovación urbana, y en su lugar se construyeron villas de lujo. Después de esta “transformación”, aunque algunos habitantes de Sulukule regresaron a sus barrios, ahora tienen nuevos vecinos. Con la decisión del municipio, se trazaron fronteras con rejas de hierro entre los antiguos vecinos del barrio y los nuevos. Así, los gitanos fueron alienados de su propia zona y marginados. Aunque estas puertas se derrumbaron después de unos años, las fronteras psicológicas permanecen.

Gitanos

Aunque hay muchos rumores sobre ellos, la opinión generalizada es que los gitanos procedían de la geografía india. A pesar de convivir con muchas naciones en muchas geografías a lo largo de la historia, han conservado sus similitudes con sus parientes de la India (Tietze, 2002: 519). Estudios filológicos sobre su historia indican que primero fueron enviados a Irán desde la India y luego se extendieron al mundo occidental, la falta de una cultura escrita de los gitanos dificulta hacer determinaciones precisas en estos estudios (Fraser, 2005): 39). Los gitanos existen con palabras y provienen de una cultura oral. Entonces, ¿es esto una

elección o un resultado? Melih Duygulu define a los gitanos como personas que piensan en el momento, viven ese día y no necesitan hacer inferencias sobre el pasado y el futuro (2006: 16). Por ello, la necesidad de dejar constancia escrita y la conciencia histórica no se han desarrollado entre ellos. Esto hace que los gitanos sean a históricos.

Una de las razones de la falta de desarrollo de su cultura escrita puede basarse en los rumores sobre la “maldición”, característica intrínseca de la cultura oral de los gitanos, la cual se ha transmitido de generación en generación. En consecuencia, los gitanos atribuyen su exclusión de la sociedad y el hecho de no poder refugiarse en un lugar fijo y estar en constante migración a un delito de sexualidad doméstica cometido por sus antepasados. A causa de este crimen, creen que son maldecidos diciendo: “Déjenlos vagar por la tierra para siempre, que no se queden por segunda vez en un lugar donde pasen la noche, que no beban agua de una fuente por segunda vez, que no crucen el mismo río dos veces al año” (Berger, 2000: 14). Otra historia de maldición en la tradición oral es que los gitanos fabricaron los clavos usados en la crucifixión de Jesús. Por eso, se cree que Dios retuvo la escritura de los gitanos (Berger, 2000: 39).

La entrada de los gitanos en Anatolia se remonta a principios del siglo IX antes de los turcos. El emperador bizantino Nikephoros I Grenik otorgó a un grupo de gitanos el derecho a moverse libremente en sus tierras después de que lo ayudaran a reprimir un levantamiento (Kenrick, 2006: 47-9). ¿Cómo podrían permanecer inalterables los gitanos, que son mucho más antiguos que los turcos en esta geografía?. El hecho de que sean comunidades cerradas tiene un efecto significativo en esto. Las razones para preservar sus características genéticas son la desaprobación de las parejas establecidas fuera del matrimonio.

En el período otomano, los gitanos no estaban incluidos en el sistema nacional bajo el estrato social determinado por el estado. Sin embargo, según las fuentes, aceptaron el Islam, pero el estado no los aceptó por comportarse de manera grosera y propagar el mal. Dado que los gitanos no se consi-

deraban no musulmanes, se establecieron en un lugar diferente al de otras etnias. Evliya Celebi escribe que Fatih Sultan Mehmet condujo a los gitanos de Estambul a un lugar en Edirnekapi, y una vez allí, ubicados fuera de la muralla de la ciudad fueron introducidos en las partes internas de la ciudad durante el siglo XVIII, instalándose en habitaciones junto a la Mezquita Fatih. Los gitanos que ejercían algunos oficios, como hojalateros, fueron devueltos a sus antiguos asentamientos para no molestar a la gente. El asentamiento permanente alrededor de las murallas de la ciudad fue posible con la constitución del Gremio de Jenizaros. Antes de 1826, el área de Aksaray, Topkapi y Edirnekapi estaba bajo el control de los jenizaros, pero después del incidente auspicioso, esta área se vació y los gitanos que residían fuera de las murallas de la ciudad comenzaron a asentarse allí lentamente. Especialmente con el abandono del uso de las torres de fortificación y de los lugares abiertos que fueron residencia por parte de los jenizaros, los gitanos alcanzaron su primer lugar permanente dentro de las murallas. Las partes altas de Yenibahce (la muralla de la ciudad y las laderas hacia el actual distrito de Topkapi), definidas hoy como Sulukule, y los alrededores del arroyo Likos (Bayrampasa) fueron los primeros asentamientos gitanos. A partir de esta fecha, Yenibahce, Sulukule y Ayvansaray se convirtieron en asentamientos permanentes. En el siglo XIX, algunos gitanos de la región de Sulukule, denominadas regiones de “tugurios”, se establecieron en la región entre Ayvansaray y Balat a principios del siglo XX para deshacerse de esta identidad y asentarse por completo. Asentarse en esta región, donde había población judía, cristiana y musulmana, puede verse como una mejora para los gitanos (Göncüoğlu y Yavuztürk, 2009: 112, 120-1). Las razones para presentarse como “romanos” o “romai” también fueron un esfuerzo por ganar superioridad. A menudo se encuentran fricciones o conflictos entre los gitanos, y esto lo hacen principalmente aquellos que se dedican a la música. Los gitanos que son músicos desprecian a los gitanos que se dedican a otras profesiones y viven de una manera más nómada. Por esa razón les adjudican apelativos como “Çerge Gypsy”, “Şopar”,

1. Çengi es un instrumento que se toca sosteniéndolo en posición vertical. Çengi significaba en el Imperio Otomano tanto la persona que toca este instrumento como los bailarines y músicos. También significa entretenimiento y baile.

“Harmanlık Gypsy”, “Black Mangoes” (Duygulu, 1995: 38).

Aunque los gitanos de Sulukule hacían los trabajos considerados de categoría inferior, se ocupaban principalmente de tocar el çengi¹. Si bien çengi era un concepto de entretenimiento predominante en el Imperio Otomano, esta cultura de entretenimiento cambió en la segunda mitad del siglo XIX y el estilo de entretenimiento occidental se hizo popular a principios del siglo XX. Así, se desarrollaron distritos como Beyoglu y disminuyó el estilo de entretenimiento que los gitanos realizaban en sus hogares de Sulukule. En 1993, la policía de Estambul cerró los lugares utilizados como viviendas y lugares de entretenimiento. Por lo tanto, el entretenimiento pasó a la clandestinidad y fue limitado. Sulukule también comenzó a dedicarse a la prostitución (Göncüoğlu y Yavuztürk, 2009: 107).

Segregación

Los gitanos han estado involucrados en una lucha de clases en Estambul durante mucho tiempo. Aunque se asentaron en diferentes partes de la ciudad, luego fueron excluidos por el pueblo y expulsados de las murallas de la ciudad. De esto, se puede deducir que nada ha cambiado mucho. Hoy, la ciudad es también un espacio de lucha de clases. En el caso de los gitanos, esta separación ha debilitado la comunicación con otras etnias al tiempo que aumenta la comunicación con su etnia y asegura que no se interrumpa. Sin embargo, para sobrevivir dentro de la economía capitalista en el mundo actual, es necesaria la integración con la otra parte de la sociedad.

La segregación urbana es la incapacidad que supone para un grupo étnico ser aislado en cierta parte de la ciudad para no ser incluido en los mercados de la ciudad, la vivienda y el trabajo, sin apenas poder desarrollar buenas relaciones con las otras comunidades de la ciudad. Esto es segregación social, y la segregación espacial ocurre cuando esta

se convierte en fisicalidad. Una comunidad espacialmente diferenciada tiene lugar en una determinada región, y esa región se convierte en la identidad de esa comunidad. Esta situación es el resultado de un proceso, y la formación de la identidad requiere de un cierto tiempo, pero esta situación se da no sólo cuando la comunidad se identifica con el lugar sino también cuando las personas ajenas a ese lugar aprueban esa identificación. La segregación urbana es la representación espacial de la segregación social. Peter Marcuse atribuye la segregación social a la exclusión de un grupo de otro, y esta exclusión puede hacerse tanto a nivel espacial como social y económico. Esta exclusión en la sociedad se concreta en la ciudad y crea clusters con diferentes características físicas que han desarrollado diferentes características socioculturales y económicas (Çetin, 2012: 164).

¿Podemos considerar Sulukule un gueto?. Marcuse define el gueto como una separación física espacial que es marginada por el poder dominante, vista como una clase baja y generalmente asociada con diferentes etnias y razas. Entonces, ¿esto se aplica exactamente a los gitanos?. El sociólogo estadounidense Louis Wirth definió el gueto por primera vez en las ciencias sociales en 1928, y ejemplificó los guetos judíos tradicionales y mostró sus estilos de vida e instituciones únicas como ejemplo. Por supuesto, esta formación es considerada como resultado de una severa discriminación por parte de la sociedad (Çetin, 2012: 171). En otras palabras, el estrato de clase da origen al estrato espacial. ¿Esta frontera, que se dibuja entre los gitanos, es unilateral?. Aunque al principio se pensó así, sería más acertado decir que no. La sociedad traza esta frontera entre ellos y los gitanos, y por otro lado los gitanos han trazado una frontera entre ellos y la sociedad con sus estilos de vida y preferencias. Este borde abstracto se dibuja a través de ambos estratos. Los gitanos crean esta frontera con su vestimenta, forma de hablar y entretenimiento, en definitiva, con todas sus preferencias y estilos de vida. Además, para mantener esto, desaprobaban el matrimonio extracomunitario.

Ceri Peach dice que el modelo de gueto estadounidense tiene una base voluntaria y está ubicado en el centro de la ciu-

dad. Esta voluntariedad también se expresa en la estructura espacial que Louis Wirth describe como un “gueto voluntario” y se parece más a un enclave que a un gueto. Aunque un enclave es similar a un gueto con una identidad étnica y cultural compartida, no es necesariamente un área pobre y puede ser socialmente conservadora. Marcuse define esta identidad subjetiva en el enclave junto con los objetivos de preservar y mantener las estructuras económicas, sociales, políticas y culturales de la comunidad (Çetin, 2012: 171, 5). Por ello, sería más acertado definir a Sulukule como un enclave que como un gueto, ya que es un espacio urbano voluntario y comercialmente autosuficiente. La segregación urbana está en la intersección del gueto y el enclave. Sulukule fue una rueda económica que alguna vez tuvo todo el sistema de entretenimiento y compartió las necesidades de entretenimiento de la ciudad; por ello, ser un enclave y no ser un “mal” lugar generaba tensión frente al gueto, haciendo más adecuada esta definición.

El ejemplo de Sulukule es el caso de que un lugar ubicado en el centro de la ciudad, a pesar de estar en la esquina de las antiguas murallas de la ciudad, ahora sea completamente demolido, destruyendo sus funciones culturales y vitales y obteniendo ganancias construyendo un edificio de lujo en su lugar. Si bien los antiguos habitantes de Sulukule tuvieron la oportunidad de regresar a sus antiguos lugares bajo el nombre de transformación urbana, debieron solicitar préstamos a largo plazo para vivir en nuevas casas de varios pisos a las que no estaban acostumbrados. Además, en un lugar donde no pueden mantener su propia vida cultural, ahora están obligados a separarse de sus vecinos, la gente de clase media y alta. De esta manera, ha habido una segregación de clase, étnica y cultural, y se han trazado límites físicos, creando exclusión espacial y segregación social. De hecho, el objetivo es expulsar a los gitanos del centro de la ciudad y reducir su visibilidad. Al hacer esto, se hicieron discursos racistas y de clase, y se trató de obtener el apoyo del público a través de estos discursos. Cuando se hace una sublectura se ve que las razones socioeconómicas son dominantes, pero se abstiene a la hora de poder expresarlo.

Esta dominación contra los gitanos ha estado ocurriendo desde el Imperio Otomano y puede basarse en la teoría de la violencia simbólica y el capital de Bourdieu. Bourdieu enfatiza el papel de las formas y procesos simbólicos en la reproducción de la desigualdad social y dice que la visión marxista tradicional no se preocupa por esta dimensión simbólica. Incluso en las sociedades desarrolladas, la dominación se ha convertido en formas simbólicas de manipulación en lugar de represión abierta o violencia física. Bourdieu afirma que los sistemas simbólicos son un medio para regular y comprender el mundo social y, sobre todo, enfatiza la función de una herramienta de dominación. Mientras que el sistema dominante integra a los grupos dominantes, crea discriminación y jerarquía en los grupos oprimidos. Intenta legitimar a los oprimidos obligándolos a aceptar la jerarquía de las distinciones sociales existentes (1977: 114-5 citado en Swartz, 2011: 120-2). Este estado de dominación comenzó en la era otomana, y la violencia simbólica de este poder simbólico se ha llevado a cabo en el lenguaje de los medios, la televisión, el cine y los libros. El lenguaje del poder está en todas partes. Los gitanos estuvieron expuestos a la violencia simbólica, especialmente en la prensa sensacionalista y los medios de Turquía de los años 90. Se ha producido un lenguaje mediático en el que se muestran constantemente peleas de gitanos y se transmite la vida de los músicos gitanos a través de su ser gitano. El subrayado constante de las presentaciones de esta manera es la violencia simbólica, y después de un tiempo, ha llevado a la “estigmatización”. La expresión socialmente aceptada “como un gitano” también lo demuestra.

¿Por qué se sigue considerando a los gitanos inmigrantes o personas venidas de fuera, a pesar de que forman parte de esta sociedad desde hace siglos?. La mejor palabra que se me ocurre para describirlo es “raro”. La razón de esto es en realidad la separación de los gitanos de otras comunidades y el hecho de que no son lo mismo que la sociedad. Eso es exactamente lo que significan los colores. Los colores de los gitanos no se mezclan con los colores de la sociedad. Todavía son tan únicos. Entonces, ¿quién tiene derecho a confinar a estas personas en una prisión étnico-racial con

restricciones físicas?.

“La frontera”

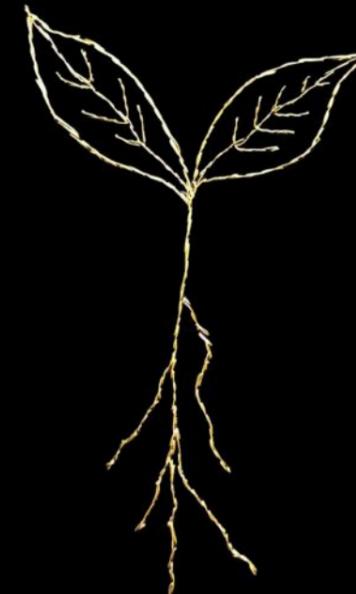
La película “La frontera” fue diseñada como una animación experimental. Los dibujos realizados con el método tradicional se basan en la combinación de diferentes conceptos como el principio de transformación y los conflictos entre los nuevos y los antiguos residentes que han sido producto de la transformación urbana en Estambul (Sulukule), convirtiéndose en un flujo donde se utilizan fotografías reales de vez en cuando. Aunque los alambres de hierro colocados por las instituciones oficiales fueron retirados después de un tiempo, los bordes abstractos dentro del espacio siguen siendo válidos. Sulukule, que se ha convertido en uno de los centros de inmigración, especialmente de Siria tras la Primavera Árabe, no solo ha sido escenario de la lucha cultural de los gitanos y la clase media-alta, sino que también ha sufrido una tercera influencia. La película pretende traer a la actualidad una de las partes perdidas de Estambul con la preocupación de revelar los problemas existentes dentro de estas fronteras.

Referencias

1. Berger, Hermann (2000). *Çingene Mitolojisi* (Mitología gitana). Ankara: Ayraç.
2. Bourdieu, Pierre (1977). “Symbolic Power” (Poder Simbólico). *Identity and Structure* (Identidad y Estructura), Denis Gleeson (ed.), Driffield: Nafferton Books. 112-19.
3. Çetin, İhsan (2012). Kentsel Ayrışma ve Mekânsal Kümelenme Biçimleri (Segregación urbana y formas de agrupamiento espacial), *Idealkent*, 7, s. 160-186.
4. Duygulu, Melih (1995). Türkiye Çingenelerinde Müzik (Músicade los turcos gitanos). *Historia y Sociedad*, 137.
5. Duygulu, Melih (2006). *Türkiye’de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü* (Música gitana en Turquía: cultura musical en el grupo occidental Romans). Estambul: Pan.
6. Fraser, Angus (2005). *Avrupa Halkları Çingeneler* (Pueblos Gitanos de Europa). Estambul: Homer.
7. Göncüoğlu, Süleyman Faruk & Yavuztürk, Şükriye Pınar (2009). “Sulukule ve Çingeneleri” (Sulukule y sus gitanos). *Revista del Instituto de Bellas Artes*, 23, 107-134.
8. Kenrick, Donald (2006). *Çingeneler, Ganj’dan Thames’e* (Gitanos, del Ganges al Támesis). Estambul: Homer.
9. Swartz, David (2011) *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi* (Cultura y poder: sociología de Pierre Bourdieu). Estambul: İletişim.
10. Tietze, Andreas (2002). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı I* (Diccionario Turco Histórico y Etimológico I). Estambul: Simurg.

Fragilidad. Acción y Reacción en el Contexto Social

Bia Santos
Universidad de Zaragoza
biasantos13@gmail.com



[...] Perhaps this final act was meant
To clinch a lifetime's argument
Nothing comes from violence
And nothing ever could
For all those born beneath an angry star
Let's we forget how fragile we are
On and on the rain will fall
Like tears from a star
Like tears from a star
On and on the rain will say
How fragile we are
How fragile we are [...]

[Fragile – Sting]

En los últimos años hemos vivido situaciones que nos han puesto en alerta, presenciamos catástrofes naturales o provocadas por el hombre que prevalecen sobre nuestras propias vidas. Cuando nos deparamos con fenómenos como un volcán, un tsunami, un terremoto o una pandemia que llegan a destruir todo que nos rodea, percibimos como somos pequeños, y que en cuestión de segundos todo puede cambiar. Generamos riquezas, conquistamos victorias, hemos evolucionado socialmente, pero gastamos nuestros recursos con conflictos, juegos de poder, guerras... y es en estos momentos de pérdida cuando percibimos lo frágil que es nuestra sociedad, nuestro medio ambiente y nosotros como seres humanos.

Si una materia es incapaz de sufrir deformaciones sin romperse, podemos considerar que esta materia es un elemento frágil, es algo que se rompe. Pero también cuando percibimos la vulnerabilidad y la fragilidad, nos damos cuenta de la necesidad del otro, percibimos que estamos interrelacionados, que hacemos parte de un todo. Para los grandes humanistas y los maestros sufistas, es importante valorar el Ser humano, no despreciar a nadie, tener siempre la mano tendida. A partir de estas reflexiones plantemos nuestra obra que toma la fragilidad como punto de partida, teniendo como referencia Michel Foucault que dice: *no consiste simplemente en caracterizar lo que somos, sino en seguir las líneas de fragilidad actuales, para llegar a captar lo*

*La fragilidad es una cualidad de la vida y de la belleza,
de todo lo que escapa a nuestro poder.*
Martin Garzo, G. La fragilidad de Martin Garzo

que es, y cómo lo que es podría, dejar de ser lo que es (Foucault, 1999: 325).

Teniendo como elemento principal las manos tendidas, trataremos de hacer un diálogo analizando el presente, pensando lo ausente y la fragilidad como hilo conductor de la *poiesis* de la obra, en la necesidad de ser ágil en generar acciones para un cambio.

Cuando hablamos de la fragilidad nos remitimos al hermoso origen de la vida que se encuentra amenazada, y que estamos siempre pendientes de mantener el equilibrio constante como hacen los equilibristas en la cuerda floja de la vida. El bello como sentido, pero a la vez como vulnerabilidad, como amenaza de desaparición, de callarte, de desconectarse.

Al nacer realizamos nuestro primer acto político, el llanto del nacimiento, ese encuentro vibratorio de las cuerdas vocales con el primer aire que expulsa los pulmones al empezar a respirar, abrimos nuestras vías respiratorias, expulsamos secreciones y residuos del líquido amniótico, cortamos el vínculo con el útero materno donde damos inicio a nuestra caminata, respirando por uno mismo, nos posicionamos como Ser.

*“Por el aire toda la vida y todos los
movimientos son posibles.”*
(Bachelard, 1993: 64)

Respirar es un acto esencial para vivir, para seguir adelante, es el primero y fundamental para nuestra existencia, nuestra principal fuente de energía, aumenta nuestra vitalidad, física, psíquica y espiritual. Respiramos en media, 15 a 18 veces por minuto, es decir unas 1.000 respiraciones por hora, unas 24.000 respiraciones al día, un total de 12.000 litros de aire diario. Podemos dejar de comer unos días algunos alimentos, podemos dejar de beber agua, pero no podemos parar de respirar unos instantes. Inspiramos oxígeno y espiramos dióxido de carbono. El aire es la mayor fuente de energía, gracias a esta fuente, podemos respirar, las plantas realizar la fotosíntesis, nos protegemos de la radiación solar, a la vez que recibimos calor, y tenemos a la disposición agua y viento.

La amenaza que tenemos constante a raíz de la contaminación atmosférica nos hace vulnerables, cada vez más se hace difícil respirar aire puro en las grandes ciudades, que no es solamente un problema político de salud pública, y sí un problema moral: El aire está enrarecido, cada vez más estamos sofocados. Pero estamos cada vez más limitados en uno de los derechos humanos relacionados con el disfrute de un medio ambiente sin riesgo, el derecho a respirar el aire puro, que es uno de los elementos vitales del derecho al medio ambiente saludable y sostenible. Es imposible seguir con el sistema acelerado del extractivismo, de la explotación y distribución en un planeta cuyos recursos son limitados, como señala el “Informe Sobre los Límites del Crecimiento” del Club de Roma de 1972. Estamos presenciando en los últimos cuarenta años la aceleración relacionada con el crecimiento insostenible que viene sofocando, y cada vez más convirtiendo el aire en irrespirable.

Estamos en pleno siglo XXI, precisamente a los finales de 2019 nos deparamos con la pandemia del COVID-19 que ha paralizado el mundo, ha afectado el sistema respiratorio, pero también el organismo social como todo. Según

Franco “Bifo” Berardi (2020: 12) *Este colapso de la sociedad planetaria no se puede explicar solamente como la consecuencia de la epidemia de coronavirus. El organismo planetario ya estaba al límite del colapso y fue la pandemia lo que lo precipitó.* El medio ambiente ya manifestaba grandes catástrofes, incendios en los bosques, el avance de los desiertos, el derretimiento de los hielos, las grandes ciudades sofocadas, etc. Hemos visto lo frágil que somos como sociedad y también como Ser humano. Llegamos al límite, limitamos nuestra movilidad. Esta crisis ha dejado en evidencia el abandono del sistema de salud de muchos países, sin aire para respirar, sin respiradores para salvar. El confinamiento nos ha hecho responder y ser responsable por nuestras propias vidas. Pero compartimos entre todos nuestro destino, la propagación del virus y la conexión digital del mundo. También presenciamos el valor de los servicios públicos y la solidaridad entre las personas.

Vivimos en un planeta con ocho mil millones de habitantes, que sigue creciendo, intentando respirar a cada instante, pero que también recordando los aires de otros lugares que hemos pasado. El aire como el elemento principal, la joya frágil que tenemos que guardar y proteger. Tomamos como referencia la obra de Marcel Duchamp (1887-1968), *50 cc del aire de París*, elaborada en 1919, un regalo para su amigo Walter Arensberg que vivía en California. Duchamp, en una ampolla de farmacia que contenía medicina, pidió al farmacéutico que la vaciara para encapsular el aire parisino y etiquetando con un rótulo escrito “Aire de París”, preservando así lo efímero de la vida cotidiana, el aire de un lugar, el respirar de este lugar. Esta obra no deja de ser un simulacro, la tentativa de representar el aire de París, encapsulando un instante a través de un objeto, que deja de ser una simple botella de medicina y pasa a transmitir un mensaje, la idea de preservar el aire parisino, la esencia de la vida. En 1949 esta misma obra tiene una nueva versión, pasando a ser un simulacro del simulacro. Cuando el artista reelabora los elementos de la realidad concreta que lo rodea, intenta dar concreción a su imaginación, que dará rienda suelta a la imaginación del espectador. La temporalidad del objeto, que se vuelve más allá de lo que realmente es. “Entramos

en el universo de las imágenes, o mejor dicho, nos convertimos en el sujeto tonificado del verbo imaginar” (Bachelard, 1990: 69).

La obra que presentamos a través de la imagen de unas manos tendidas que están paralizadas tentando atrapar, proteger, guardar un elemento volátil, invisible, inmaterial, frágil, en un proceso de construcción de la imaginación, de la visualización de lo que no se ve.

Según Platón, el artista está a tres grados de la verdad original, porque hasta que la obra llegue realmente tenemos como referencia la gran obra de Dios, el Universo; la obra del artesano, la construcción de la materia; y la obra de arte, a través del artista, construyendo la imaginación.

“La ilusión es un principio importante en el arte, de hecho, es un principio cardinal. En las artes, la ilusión no es un pretexto ni un engaño, ni una mejora de lo natural o una evasión de la realidad. La ilusión es la “sustancia” del arte, la “sustancia” con la que se construye la forma expresiva, semi-abstracta, pero al mismo tiempo incomparable y muchas veces sensible. Decir que la imagen artística es ilusoria es simplemente decir que no es material, que no es un lienzo, sino un espacio organizado a través de formas equilibradas, con relaciones dinámicas, tensiones y resoluciones entre ellas”(Langer, 1966: 36).

La obra “FrAGILidad” trata de hacer una reflexión sobre el presente actual, pero también tiene la memoria como punto de partida, en una acción continua de revivir el pasado – presente – futuro. Una obra se sitúa en primer lugar en un pasado general, pero supera este período y continúa en un estado virtual de recuerdos. Dialogamos con la memoria haciendo que poco a poco aparezca una nebulosidad que se condensa, y el estado virtual de recuerdos pasa a un estado actual, el cual jamás reconoceríamos como recuerdos y sí un presente original, que a cada instante fortalece una acción dentro de nuestra percepción, pues el presente es aquello que interesa, lo que se ve, lo que se vive, mientras que el pasado se encuentra congelado, a la espera de un estímulo para manifestarse, revelando lo que se vive hoy, lo que será mañana, buscando preservar el elemento principal de nuestra supervivencia, el aire...

Situarse en estos momentos del pasado, presente y futuro es intentar el aprendizaje. Estar presente en el instante en que la imagen surge o sucede, o quizá es trazada, está más allá de la presencia física; en este momento es fundamental percibir, captar las sensaciones transmitidas, y re-significarlas en nuestro universo cognitivo, adoptando nuevas maneras de percepción, o mejor, incorporando nuevos patrones de lectura del mundo a nuestro alrededor a partir de la visión de quien mira nuestra frAGÍLidad, para que podamos ser ágiles en el cambio de actitudes.

Referencias

1. Berardi, Franco Bifo (2020). *Respirare: caos y poesía*. ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometheus.
2. Bachelard, Gaston (1990). *La tierra y los devaneos del reposo*. São Paulo: Martins Fontes.
3. ----. (1993). *El aire y los sueños*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica,
4. Bérgrson, Henri (1999). *Materia y memoria: ensayo sobre la relación entre el cuerpo y el espíritu*. São Paulo: Martins Fontes.
5. Didi-Huberman, Georges (1998). *Lo que vemos, lo que nos ve*. São Paulo: Editora 34.
6. Foucault, Michel (1999). *Obras esenciales III [Estructuralismo y postestructuralismo]*. Paidós, Barcelona, España.
7. Martín Garzo, Gustavo “La fragilidad de Martín Garzo”. (Fecha de Acceso: 05.10.2021) <https://elcultural.com/la-fragilidad-de-martin-garzo> consulta
8. Hernández-Navarro, M. Ángel (2021). “Cuando lo sólido se desvanece en el aire Creatividad y Fin de la Imagen. Creatividad y Sociedad”. No: 19, Dec 2012.
9. Ramírez, Juan Antonio (1993). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid. Siruela.
10. Susanne Langer, 1966. in: Morais, F. (1998). *El arte es lo que tú y yo llamamos arte*. Rio de Janeiro: Record.
11. Tomkins, Calvin (1999). *Duchamp*. Barcelona. Anagrama.

Mirador

Carmen Martínez Samper
Universidad de Zaragoza
casamper@unizar.es



Llegué al estacionamiento de la ciudad invisible, solitaria. Escuché el graznido de un cuervo, con su plumaje negro-azulado, que se había posado sobre el poste donde dos cámaras de vigilancia formaban parte del mobiliario urbano. Estaban situadas sobre los focos de una farola geminada y si no mirabas hacia arriba podían pasar totalmente desapercibidas. No pude evitar fotografiar aquellas dos formas de mirar; por un lado, los ojos del ave carroñera con su elegante compostura y, por otro, los ojos de las cámaras monitorizadas que, como el cuervo, observaban desde lo alto y registraban los datos en su memoria virtual.

En esta imagen, dos observadores se reúnen sobre el mismo mástil y miran, vigilan, analizan. Cualquier movimiento llamará su atención. Se registrará, en muchos casos, sin que el individuo “observado” se percate de que es protagonista de una filmación o que, tal vez, en las células sensibles del cuervo haya tenido un lugar en el que permanecer unos instantes, seguramente menos de veinticuatro horas.

La torre de vigilancia, por tanto, ha evolucionado tanto en su función como en su significado. Es como señala Bauman una “vigilancia líquida” (Bauman y Lyon, 2013, 3) para una sociedad que fluye.

(...) la noción de vigilancia líquida es útil para analizar lo que está ocurriendo en el mundo del control monitorizado, el seguimiento, el rastreamiento, la clasificación, la comprobación y la observación sistemática que denominamos «vigilancia».
(...) la vigilancia desde una perspectiva global, hasta el punto de que no parece quedar sitio alguno donde esconderse, y de cómo este hecho se considera positivo.

En este estado de bienestar en el que creemos disfrutar libremente durante las veinticuatro horas del día no se debería limitar la capacidad de movimiento ni sentir constantemente la sensación de un mal persecutorio, un temor a no saber qué; la sensación de la idea asfixia frente a una libertad simulada, reprimida, de voces silenciadas. Permanece el temor de ser incómodos, incorrectos y volver a situaciones dentro de una moralidad que parecía vencida y que pervive con la autocensura, la mutilación de ideas que generaban

reflexión crítica sobre la situación social en la que cualquier cosa considerada “no adecuada” en vez de utilizarse para crear una discusión constructiva se anula, se borra y desaparece como cuando se quema un libro para evitar que su contenido se pueda conocer por medio de paulatinas ediciones.

“El Período de Declive” Sobre la Palabra Decadencia

Esta idea de mantener en la ignorancia, en una idea de protección bajo el control de un Hermano Mayor (inexistente, en apariencia) me lleva a plantear si entretenerse con una pistola de juguete convierte a los/las niños/as en soldados, en asesinos, o en seres violentos. Se pervierte el juego y se le aplica unas connotaciones que en la infancia se ignoran. Prohibir el sentido del juego, el aprendizaje y la reflexión que conlleva supone romper la posibilidad de establecer los límites y definir las actitudes. Si no se habla de ello, no se puede aprender para mejorar. Jugar entraña conocer diferentes roles, ser, unas veces, el malo o la mala y otras, el/la policía (como representante de unas normas establecidas). Es más necesario aprender de ambas partes, para comentar y establecer un equilibrio de fuerzas, empatizar y discrepar de estas acciones que ignorar el juego como aprendizajes. No aprender de estos extremos reduce la formación de masa crítica y las personas desconocen la existencia de los extremos porque no se los han planteado. A partir de esta limitación de conocimiento, de establecer una protección innecesaria sobre las relaciones de grupo, nos conduce a cuestionarnos sobre todo aquello que está pasando; aquellos que han nacido inmersos en las nuevas tecnologías, y apenas han practicado la realidad de vivir dentro del respeto mutuo que conocimos, son guiados por otras realidades menos cercanas. Es importante volver a encontrarse con los límites, sin establecer unas limitaciones ideológicas, y tener claro que la libertad personal acaba donde empieza la del otro. No todo vale. No todo se puede aprender por uno/una mismo/a pues también necesitamos un aprendizaje acompañado del conocimiento de nuestros mayores, de los verdaderos maestros y maestras, como parte de una referencia cultural válida, en la mayoría de los casos.

De esta forma, las minorías oprimidas se ven inmersas en una nueva ideología de intimidación. Caemos en la aceptación sin un sentido crítico que abra el debate. Así de empobrecidos avanzamos en este siglo XXI: La diversidad es un problema que, en vez de enriquecer, se tacha de peligro latente. Prevalece el temor a la diferencia. Los libros incómodos aún se censuran y se apartan. Hasta los cuentos, por contener escenas violentas, se retiran de los currículos escolares. Se olvida que en estas pequeñas historias se genera el debate y tiene su moraleja; son necesarios para formar masa crítica. ¡Qué peligrosa es la Caperucita Roja!

Pero hay otras situaciones de decadentismo: ¿Qué pasa con la idea de igualdad en una sociedad democrática donde cada día es más sangrante la brecha salarial? ¿Qué pasa con la pobreza? ¿Qué pasa con la sanidad y la educación en igualdad? ¿La libertad de expresión está atada por la “corrección” política y moral? La vida así definida es una ironía de paradójicas actitudes que ocultan efectos nocivos para el sano desarrollo de una sociedad moderna y contemporánea.

La decadencia cultural, por tanto, va unida al empobrecimiento de los valores sociales y culturales. Una sociedad avanzada en la que la pobreza económica, energética, espiritual, ... coexiste de forma normalizada con la sociedad del bienestar donde, aunque se mire en otra dirección, las personas deben recurrir a los bancos de alimentos para subsistir es una sociedad enferma.

La decadencia cultural se forja sobre los desequilibrios, al infundir desasosiego a los/las ciudadanos/as. Una fuerza latente somete al individuo, le condiciona en su manera de moverse y crecer culturalmente. Y frente a la política se aprecia cierta apatía. Es fácil caer en la vigilancia “paternalista” para mantener ese papel protector que parece necesario, pero está impuesto. Todavía somos menores de edad a pesar de las canas. Sostener esta idea, como ideal de comportamiento, fortalece a los poderes y empequeñece al resto de los ciudadanos.

Tradicionalmente, la vigilancia involucraba la observación de cerca, realizada por una persona, no por una máquina. Pero con las prácticas actuales, la vigilancia puede hacerse a lo lejos, como con imágenes de satélite o la supervisión remota de las comunicaciones y el trabajo. No es necesario estar cerca, mucha vigilancia inicial implica exploraciones superficiales en busca de patrones de interés para llevar a cabo más adelante en mayor detalle. La vigilancia se ha convertido en más lejana y más cercana que en épocas anteriores. Se produce con la absorción de una esponja y la especificidad del rayo láser. (Santamaría, 2009)

El asedio a la intimidad se produce a través del uso y seguimiento de plataformas en línea; aquellas en las que compartimos la información personal en las redes (de comunicación), bajo un control invisible también es una nueva forma de dominación. Los datos llegan a lugares donde encuentran “paraísos” y donde nos encontramos desprotegidos. Las plataformas extraen información y crean algoritmos. No tenemos ni mirada, ni sentimientos, ...sólo deseos que alimentar. Saben quiénes somos e intuyen lo que deseamos. Es el camino hacia la inteligencia artificial, algoritmos opacos que definen el futuro de las personas y el mercado. (Peirano,2019).

La máquina de espionaje perfecta (entrar y acceder a la información: correos, ubicaciones, preferencias...). Las plataformas, otro tipo de ojo que nos vigila. El móvil lleno de sensores nos va marcando el día a día. Un bien imprescindible. Una pantalla a la que asomamos en numerosas ocasiones a lo largo del día.

Esto limita la capacidad de conocerse y reaccionar frente a las comunidades. Somos piezas de un juego iniciado por otros. Somos parte de una sociedad opaca. ¿Qué queda de un paseo tranquilo por los alrededores de la casa sin llevar un teléfono móvil pegado al cuerpo? ¿Pasaría algo si por unos instantes estuviésemos desconectados? ¿Se hundiría el mundo? ¿Temblaría nuestro microcosmos bajo los pies?

¿Dónde Está la Frontera?

Estamos “fichados” desde el momento en el que portamos un dispositivo móvil que contiene numerosos sensores. Somos medianamente conscientes de este control, que supone llevarlo en el bolso, en el bolsillo y lo aceptamos, esgrimiendo diferentes respuestas para justificar su uso constante. Por si pasa algo, por si me tienen que avisar...Está encendido todo el día. Es la trampa perfecta y lo que parece un recurso también es un método de control. Se extrae rendimiento de nuestro dispositivo, aceptamos propuestas que no leemos y estamos de acuerdo con todo. Señalamos un “OK” y nos justificamos frente a su uso y las decisiones derivadas del mismo. El valor de los datos está en lo colectivo, no en lo individual, que es muy poquito, pero en su conjunto es una gran herramienta. Así lo señala Marta Peirano en “El enemigo conoce el sistema”. El internet de las cosas que hablan de ti a tus espaldas (Marta Peirano).

Entre 1995 y 1999, la Comisión Federal de Comercio de Estados Unidos (FTC) celebró una serie de debates sobre la privacidad de los consumidores en la nascente industria de la publicidad por Internet. Por un lado, los representantes de la industria abogaban por una autorregulación que no entorpeciera la innovación. Por otro, los defensores de la privacidad pedían una legislación de protección de datos adaptada a las nuevas posibilidades de la cibernética. (Estrategias y prospectiva, 2021)

Esto se intentó sin éxito. En el mismo texto se señala:

En las democracias, la digitalización crea dilemas entre libertad de expresión y desinformación, o entre privacidad y orden público, que no se plantean en los Estados autoritarios basados en la acumulación de poder y no en su limitación.

Por todo ello, esta vigilancia tecnológica, no tangible, a simple vista supone un poder con un potencial sin límites. Es posible diseñar una sociedad alienada con múltiples conexiones donde los individuos no se conocen en persona, pero se (re)conocen a través de la pantalla, unidos por unos nodos en una sociedad de las apariencias, del dinero de plástico que cohabita junto a la pobreza extrema (moral,

cultural y física).

Volvemos al espectáculo, a lo espectacular y al decaimiento social.

El concepto de espectáculo que propone Debord supone la búsqueda de sentido para una sociedad cada vez más alienada. Este “espectáculo” que parece algo sugerente es un pensamiento crítico encaminado a la denuncia, a la manipulación de la información que conlleva las dobles lecturas de una sociedad basada en el consumo y la dominación del tiempo de todo individuo. Nos controlan el tiempo durante el trabajo y nos dirigen para emplear de una forma guiada el tiempo dedicado al ocio. Señala Martín Jay (2007, 315) que “la seducción ejercida por el espectáculo de la vida moderna era poéticamente mucho más nefasta que la vigilancia omnipresente del Gran hermano”.

La búsqueda, el intento de poder vivir la vida propia con libertad sin opresión, sin condicionantes que consciente o inconscientemente nos va dirigiendo e impidiendo hacer de nuestra vida una vivencia personal intensa sin padecer la alienación y recuperar la capacidad de gestionarnos y volver a ser creativos. Dejar de ser espectador pasivo y volver a “tocar” las cosas de manera individual y con preferencias propias.

Frente a la cámara que vigila de forma silenciosa nuestra vida, mantenemos la ilusión de libertad. Una reestructuración del sistema, alejados de una abstracción artística, de la alienación individual frente al grupo, frente al delito, captado por la cámara. Todos somos presuntos delincuentes sólo falta que la cámara lo capte y nuestra vida cambia de golpe. Nos han visto.

El dinero es de plástico, el microchip domina la industria y la controla. Un progreso acelerado, compuesto de pequeñas piezas que tienen el poder, una información tecnológica que viaja de un lado al otro del mundo en cuestión de segundos y que, sin embargo, también se censura. Noticias que no tienen por qué afectarnos nos hacen sentirnos como algo

probable y manda la sensación de miedo frente a un sismo improbable pero cuyas consecuencias vivimos en directo mirando por la ventana del televisor.

La Decadencia, la Marginalidad y la Incertidumbre

La decadencia es una fase de colapso social en que se produce un quiebre tanto de la cultura y las instituciones civiles como de otras características propias de una sociedad (valores, costumbres), para cambiar o transformarse en algo nuevo.

En general, se habla de decadencia en referencia al deterioro o descuido de una cosa, en la cual el descuido o el paso del tiempo van causando estragos. Un lugar, por ejemplo, puede considerarse en decadencia cuando ya han pasado sus mejores años.

Aquello que decae y va a menos. Desde la literatura sus representantes más destacados fueron Paul Verlaine, Charles Baudelaire y Oscar Wilde entre otros. *Genéricamente se definen como decadentes aquellas formas de arte que superan o alteran la realidad en la evocación, en la analogía, en la evasión, en el símbolo.* Próximos a un ocaso de una estética moderna aparece un resurgir de lo considerado “feo”, que es el renacer de nuevos tiempos y circunstancias. Una visión caricaturesca de una realidad reinante donde nuestra perspectiva se enlaza con las circunstancias. La reflexión crítica con la idea optimista de quien no se da por vencido. De quien prefiere reír a llorar.

La Marginalidad y la Incertidumbre

¿Puede el arte ser la voz y la imagen de estos conceptos? ¿Puede, a partir de la decadencia, renacer como un ave Fénix y dejar a sus pies las cenizas? ¿Podemos desde la marginalidad y la incertidumbre, que define muchas de las circunstancias vividas en la sociedad actual, hacer un lenguaje cuya gramática es la imagen propia de un neo-romanticismo simbólico?

Muchos son los planteamientos que me llevan a estos límites entre la vida y la muerte. De la tristeza y de la alegría. Del pasado y la memoria. Todo ello alimenta una energía que no decae fácilmente. Un modo de rodear esa marginalidad para tratarla con la idea de línea límite que podemos traspasar, o no. Pero mirar hacia el futuro es un cúmulo de proyectos e incertidumbre. No sé si se trata de una realidad generalizada pero esa idea de aunar esfuerzos, de dar voz a quienes tienen que hablar muy bajito para que su voz apenas se perciba, o a quienes no se les deja pronunciar palabra. El arte se zambulle en las dificultades y toca fondo para subir de nuevo y tomar aire. Saca la cabeza del agua o la sumerge para sentirse al límite. Se llena la boca de agua y la lanza dibujando un arco transparente de líquido incoloro. De agua pura y no contaminada. Ojalá todo fuese tan sencillo. Escribir lo que uno piensa y siente. Escribir con matices literarios porque es así como la humanidad se expresa aliviada del peso academicista.

Cuando uno se queda al margen se puede permitir observar. Que te dejen al margen es otro cantar. Tanto para el que observa como para quien se ve marginado, situado al margen, pueden abrirse todo un abanico de posibles situaciones, imaginarias, literarias, de posibles opciones... seamos creativos y precursores de nuevos hábitos para iniciar un continuo debate con uno mismo.

Remedios Zafra en la introducción al curso Habitar los márgenes. Intersecciones arte, ciencia y tecnología (Zafra, 2021), indica lo siguiente:

Habitar los márgenes implica ocupar y transitar allí donde los territorios se funden o erosionan, se mezclan e interseccionan y ponen a prueba los límites (convenidos) de saberes y disciplinas. En esas zonas mestizas, en ocasiones liminales, donde las jerarquías pueden diluirse y el contacto es capaz de crear transformación de mundo, pero también vida intelectual, afectiva y social, en esos márgenes, como sugería Balzac, late la pulsión de la vida. A poco que observemos las más significativas transformaciones artísticas, tecnológicas y sociales derivadas de la contemporánea cultura digital, veremos como vendrían descritas por lo que está aconteciendo justamente en estos márgenes donde hoy se diluyen viejas fronteras que nos

permiten hablar, por ejemplo, de erosión de esferas pública y privada, intersección de espacios de producción, recepción y circulación de imágenes o convergencia de formas de presentación y representación del sujeto en las pantallas.

Con esta cita cierro esta reflexión donde lo social, la memoria y el arte generan formas de cuestionar cuanto se observa. Esta propuesta, que nació con una imagen casual, dio origen a una definición con la que escribir un título y un texto sobre cuanto acontece, de cuanto perturba y enriquece. Y, con ello, hasta aquí hemos llegado.

Referencias

1. Bauman, Zygmunt. y Lyon, David. (2013). *Vigilancia líquida*. Ed. Paidós. Estado y Sociedad. Libro electrónico.
2. Debord, Guy. (2008), *La sociedad del espectáculo*. José Luis Pardo (tra.), Valencia: Pre-textos.
3. Definición “Decadencia” y “Decadentismo”. Recuperado de: Significado de Decadencia (Qué es, Concepto y Definición) en: www.significados.com. (Fecha de acceso: 11.11.2021). <https://es.wikipedia.org/wiki/Decadentismo>.
4. “Cómo regular las tecnologías del futuro”. Oficina de Estrategias y Prospectiva. N°4, julio. Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, 2021. (Fecha de acceso: 07.11.2021). <http://www.exteriores.gob.es/Portal/es/SalaDePrensa/Multimedia/Publicaciones/Paginas/Inicio.aspx>.
5. Jay, Martin. (2008), “Del imperio de la mirada a la sociedad del espectáculo: Foucault y Debord” en *Ojos Abatidos. La denigración de la vista en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid: Akal, pp. 289-328.
6. Pedrosa, Orejuno, J.C. y Bautista Campos, E., “El pensamiento de Guy Debord: La Sociedad del Espectáculo y los aportes de la Teoría Crítica del Valor”. Julio-dic. 2020, n° 23. Revista Digital de la Universidad Académica de Zacatecas. ISSN: 2594-0449.
7. Peirano, Marta (2019). “¿Hacia una sociedad vigilada?” Conferencia de Marta Pereirano Guzmán. Fundación Ruiz-Funes. (Fecha de acceso: 13/11/2021). <https://youtu.be/LyyPUe9SnAw>
8. Santamaría, Fernando (2009). “De la vigilancia social a la vigilancia participativa”. Enciclopedia de Teoría Social (Vol. 2, p. 817) de G. Ritzer. (Fecha de acceso: 15/12/2021). <http://fernandosantamaria.com/blog/de-la-vigilancia-participativa/>
9. Zafra, Remedios (2021). “Habitar los márgenes. Intersecciones arte, ciencia y tecnología”. (Programa del Curso. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Dirigido por Remedios Zafra en el Ciclo Arte, Ciencia y Tecnología, celebrado del 10 al 30 de noviembre de 2021). (Fecha de acceso: 03/01/2022). https://www.amigomuseoreinasofia.org/actividades_ficha.php?idActividades=650