



**Sobre las manos  
About Hands**

HipoTesis Serie Numerada | Hipo 1 | Sobre las manos | About Hands  
[http://hipo-tesis.eu/numero\\_hipo\\_1.html](http://hipo-tesis.eu/numero_hipo_1.html)

Revista digital científica sobre investigación en  
Arquitectura y Humanidades/*Online Scientific Journal  
about Research in Architecture and Humanities*

**Publicación Anual/Annual Publication**

Madrid, Junio 2013/*June 2013*

**Título/Title:**

HipoTesis Serie Numerada

*HipoTesis Numbered Issues*

**Número/Number:**

Hipo 1 “Sobre las manos”

*Hipo 1 “About Hands”*

**ISSN electrónico:** 2340-5147

**Contacto Editorial/Editorial Office:**

Revista “HipoTesis”

Lugar de edición/*Edited in:* Madrid

Plataforma HipoTesis/*HipoTesis Platform*

www.hipo-tesis.eu

hipo@hipo-tesis.eu



Hipo-Tesis Serie Numerada; Hipo 1 “Sobre las manos” se publica bajo licencia Creative Commons Attribution-Non-Commercial-ShareAlike 2.0.

Los permisos de las imágenes utilizadas en este número han sido obtenidos por los propios autores de los artículos. Las imágenes de portada y del medallón son de Lola Martínez/*The rights of the images shown here have been granted to us by the authors. Artwork on the cover and medallion by Lola Martínez.*

[<http://www.lola-m.blogspot.com.es>]



Esta publicación posee el sello “I”



*Serie Numerada/  
Numbered Issues*

**Director Responsable Hipo 1/Director in charge Hipo 1:**

Katerina Psegiannaki

**Directores-Editores HipoTesis Serie Numerada/Directors-Editors HipoTesis Numbered Issues:**

Francisco A. García Triviño, Fernando Nieto Fernández y Katerina Psegiannaki

**Comité Científico/Advisory Board:**

Manuel Gausa Navarro. Profesor Titular de Proyectos y Composición en el Departamento de Progettazione e Costruzione Dell'Architettura (DIPARC).

Facoltà di Architettura. Università degli Studi di Genova (UDS)

Juan Herreros Guerra. Catedrático en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Federico Soriano Peláez. Profesor Titular en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

**Consejo Editorial/Editorial Board:**

Jacobo García-Germán Vázquez. Profesor Asociado en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Juliana Torres de Miranda. Profesora Adjunta en el Departamento de Proyectos (PRJ). Escola de Arquitectura. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Pedro Urzáiz González. Profesor Contratado Doctor en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos (DPA). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

**Agradecimientos/Acknowledgements:**

Agradecemos al grupo de investigación “HYPERMEDIA Taller de Configuración Arquitectónica” de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (UPM) y a sus integrantes su aportación en la selección del tema para el primer número de HipoTesis Serie Numerada/*We thank the research group “HYPERMEDIA Configuration Architectural Workshop” of the Technical School of Architecture of Madrid (UPM) and its members, their contribution in selecting the subject for the first issue of HipoTesis Numbered Issues.*

**Dirección de Arte/Art and Design Direction:**

Katerina Psegiannaki y Francisco A. García Triviño

**Cubierta/Cover:**

Francisco A. García Triviño a partir de una fotografía de Lola Martínez

**Revisor de inglés/English Revision:**

Jaris Briongos Auzmendi

**Revisor de español/Spanish Revision:**

Fernando Nieto Fernández

## Índice/*Index*

<b>Títulos/<i>Titles</i></b>	<b>Autores/<i>Authors</i></b>	<b>Páginas/<i>Pages</i></b>
Presentación	-	pp. 3-5
Manos en improvisación/ <i>Hands in Improvisation</i> Recepción: 29-11-2011, Aceptación: 4-3-2012	Anthi Kosma	pp. 6-15
La mano, la huella y el acto de estampar/ <i>The Hand, the Track and the Act of Printing</i> Recepción: 29-11-2011, Aceptación: 25-4-2012	Áurea Muñoz del Amo	pp. 16-24
Morfología del ingenio/ <i>Morphology of Inventiveness</i> Recepción: 29-11-2011, Aceptación: 10-9-2012	Silvestre Vivo Millán	pp. 25-30
Un juego de manos/ <i>Conjuring Trick</i> Recepción: 29-11-2011, Aceptación: 28-2-2012	Marta Linaza Iglesias	pp. 31-37
Visiones de un futuro: el cuerpo en construcción/ <i>Visions of the Future: the Body in Construction</i> Recepción: 29-11-2011, Aceptación: 27-11-2012	Soledad Córdoba Guardado	pp. 38-47
Un tacto claro en el umbral oscuro del sentido/ <i>A Clear Touch in the Dark Threshold of Sense</i> Recepción: 29-11-2011, Aceptación: 22-10-2012	Dolores Martínez Ramírez	pp. 48-56

## Presentación

Las manos han sido tratadas con asombro y respeto por todo observador del género humano. Han sido vistas como un órgano peculiar, central en la transformación del medio, en el equilibrio postural y expresivo, en la comunicación, en la habilidad artesanal. Las manos tienen un papel protagonista en las artes plásticas, la danza, la música y la oratoria, como refuerzo y acompañamiento de la voz. Asimismo son participantes activos en el desarrollo de la creatividad, en la educación infantil y en terapias ocupacionales. Son guías y lenguaje en ciertas discapacidades, e interfaces principales con las herramientas, las máquinas y la materia en las diferentes prácticas artesanales.

Impulsados por el deseo de generar una comunidad de textos especialmente interdisciplinarios, HipoTesis en este número se ocupa de las manos como agentes conformadores, heurísticos y comunicadores, y del resto del cuerpo como lugar de acción, percepción, interacción y comunicación. Desea abarcar bajo esta temática disciplinas como la pedagogía, las artes plásticas, la arquitectura, la música, la danza y el teatro, y encontrar el punto común de referencia a todas ellas.

## Introduction

*Hands have been regarded in awe and with profound respect by observers of the human genre. They are seen as a peculiar organ key to the transformation of the environment and decisive for both physical and expressive balance as well as for communication and craftsmanship. Hands have a major role in visual and plastic arts, dance and music or in oral discourses as an enhancement and reinforcement of the voice. They participate actively in the development of creativity during early childhood and when involved in occupational therapies. Serving as guides and even as a language when under certain disabilities, hands become the main interface when dealing with tools, machinery and materials of different artistic procedures.*

*Driven by the desire of generating some sort of interdisciplinary community of texts, this issue of HipoTesis involves hands under its different facets; as heuristic agents that shape, conform, express and question the rest of the body as a place for action, interaction, perception and communication. This interdisciplinary approach strives to involve individuals from distinctive fields such as pedagogy, arts, architecture, music, dance and theatre hoping to land them onto common grounds.*

## Relación entre “Hipo I e Hipo 1”

El número de la Serie Alfabética “Hipo I”, titulado “Sobre Las Manos” ha sido realizado como un número especial dentro de esta serie. Dicho número que es el primero hecho bajo una temática conocida previamente a la recogida de textos, ha servido de presentación e intercambio entre algunos de los posibles participantes del número extenso, “Hipo 1”.

La participación en los números “Hipo I” e “Hipo 1” responde en ambos casos a una convocatoria abierta de recogida de textos. Para asegurar un nivel alto de los artículos tratados se han invitado expertos en el campo como doctores/as o investigadores/as postdoctorales y otros/as con potencial de serlo. Tales investigadores se han localizado gracias a una investigación hecha por la dirección de HipoTesis en los distintos repositorios universitarios.

La temática común en ambos números ha sido propuesta por investigadores externos a la revista y el equipo director de ésta. Tanto el Hipo I como el Hipo 1 nacen con la intención de ser impresos. El primero será una impresión limitada y no comercial que ayude a la difusión y presentación de la nueva serie de artículos extensos y en concreto de la Hipo 1. El segundo será una impresión comercial y de mayor tirada, un número que espera ser el primero de otros de la nueva serie.

## *Relationship between HipoI and Hipo1*

The alphabetical series issue “Hipo I” entitled “About Hands” has been created as a special issue of this series. This installment is the first made under a theme previously known by authors before the collection of texts, acting as an introduction and an exchange between future participants of the extended issue “Hipo 1”.

Participation in issues “Hipo I” and “Hipo 1” responds in both cases to an open call for the collection of texts. To ensure the level of quality of the pieces collected, experts belonging to different fields have been invited (including doctors, postdoctoral researchers and others with enough potential of becoming one of the previous). Such researchers have been contacted thanks to a research process carried out by the Board of Directors at HipoTesis inside different University repositories.

The common theme in both issues was suggested by external researchers and agreed to by the Board of Directors of the magazine. Originally, both Hipo I and Hipo intend to be printed out. The first one being a limited non-profit printed edition focused on spreading the word and presenting a new series of extended articles as well as anticipating Hipo 1. The latter being a commercial printout with larger circulation numbers, aspiring to be the first amongst others to emerge from the new series.

## Proceso

1. El equipo director de la revista junto a investigadores externos a ésta propone una temática a desarrollar.
2. Una vez elegido el tema, HipoTesis investiga en repositorios de diferentes universidades para que posibles participantes “expertos/as” en el campo (doctores/as o investigadores/as postdoctorales) y otros con potencial de serlo (estudiantes de doctorado o máster), aseguren, con su participación, el alto nivel de los artículos y de comunicación entre los participantes.
3. Se lanza una convocatoria general y abierta para la recepción de textos extensos (entre 2500 y 4000 palabras).
4. Se cierra el plazo de recogida de textos extensos para comenzar el proceso de revisión por pares.
5. Una vez hechas las correcciones comienza el proceso de edición.
6. Se publica en la web [www.hipo-tesis.eu](http://www.hipo-tesis.eu) el nuevo número de HipoTesis Serie Numerada.

## Process

1. *The board of directors of the magazine together with external researchers propose the theme to be developed upon.*
2. *Once the theme has been defined, HipoTesis dwells into the repositories of different universities in order to look for eligible “experts” (such as PhDs and/or postdoctoral researchers) as well as other potential candidates (including PhD students or Master graduates) that will ensure through their contributions the highest standards for texts and for communication taking place between participants.*
3. *An open call is launched for the collection of long essays (between 2500 and 4000 words).*
4. *Deadline for the collection of texts to begin peer review process.*
5. *Once the peer review is completed the editing process starts.*
6. *The new Number of HipoTesis Numbered Series is published online at [www.hipo-tesis.eu](http://www.hipo-tesis.eu).*

# Manos en improvisación

## *Hands in Improvisation*

**Anthi Kosma**

anthokosmos@hotmail.com

### **Universidad**

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

### **Breve biografía**

Arquitecta por la Universidad Demócrito de Tracia, Grecia (2005). Diploma de Estudios Avanzados por el Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (2008). Beca de la Triantafilidis Foundation para estudios de postgrado en el extranjero. Primer premio en el concurso de vivienda social Nuestra Señora de los Ángeles 2 para la Empresa Municipal de la Vivienda y Suelo de Madrid (2011, con N+10). Actualmente realiza la tesis doctoral titulada “Proyectar dibujando. Una aproximación fenomenológica al estado naciente del proyecto. Un estudio entre dos culturas arquitectónicas” en el Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica de la ETSAM bajo la dirección de Javier Seguí de la Riva y Paloma Úbeda Mansilla, con una beca de la State Scholarship Foundation of Greece (IKY). Ha impartido el curso de la delegación de alumnos de la ETSAM “Improvisación gráfica, CAD compulsivo” (2013).

### **Resumen**

El trabajo intenta describir la acción de pintar en relación con las manos en el proceso de improvisación. La descripción se realiza mediante referencias, de autores de distintos procedimientos pero que sin embargo se mueven en el contexto de la improvisación, las manos, la pintura y el dibujar. Esta colección de fragmentos, probablemente limitada, pero sin embargo bastante significativa, que se expone, intenta mediante las palabras verbalizar aspectos característicos de un proceso donde la práctica y no la palabra es el medio. Estos distintos puntos de vista son de tipo existencial, poético, imaginario, otros más pragmáticos,

siempre aspectos característicos de esta operación se sitúan en un contexto, un marco teórico más general y en otro más práctico.

### **Palabras clave**

Improvisación, artesanía, dibujar, pintar, pintura de la acción.

### **Abstract**

*The main idea of the article is to describe the action of painting in relation with the hands, during the process of improvisation. The description is based on references from diverse authors, which are related with the improvisation, the hands, the painting and the drawing. Although this collection of fragments is limited, it can be proved significant as it reveals characteristic aspects of a process, where practice and not words is the medium. Finally, some specific aspects of this operation, such as different points of view (existential, poetic, more or less pragmatic), settle in a more theoretical field and another more practical one.*

### **Keywords**

*Improvisation, craftsmanship, drawing, painting, action painting.*

# Manos en improvisación

## Introducción/Historias de acciones

El artículo intenta describir las manos en un proceso de improvisación mediante la acción de pintar. Se intenta formar una descripción compuesta de referencias, de autores de distintos procedimientos pero que sin embargo se mueven en el contexto de la improvisación, las manos, la pintura y el dibujar y desde distintos puntos de vista de tipo existencial, poético, imaginario, otros más pragmáticos, pero siempre aspectos característicos de esta operación se sitúan en un contexto, un marco teórico más general.

Esta colección de fragmentos, probablemente limitada, pero bastante significativa, que se expone a continuación, intenta mediante las palabras verbalizar aspectos característicos de un proceso donde la práctica y no la palabra es su medio. *“La acción siempre produce historias [stories], intencionadamente o no, de forma tan natural como la fabricación produce cosas tangibles”* dice Hanna Arendt (Arendt 1995,105). Estas historias, historias de la acción y en concreto de la mano dibujando, pintando son las que intentamos encontrar. Buscamos estas narraciones no sólo para asimilarnos con las experiencias de los protagonistas, sus manualidades, sino también para enriquecer nuestra conciencia (reflexiva), para utilizarlas como una especie de manual relacionado con la pintura como acción; también para comprender y reflexionar

sobre cómo mediante el hacer y sus productos haciéndose uno se encuentra consigo mismo, los demás y el mundo. En fin este análisis sirve para aproximar y debatir la improvisación como un tipo de manualidad y artesanía, es decir cómo las manos en el proceso de la improvisación pictórica pasan de un caso, acción singular, a un acto que su entrenamiento y refinamiento requieren pluralidad como ocurre con otras manualidades y artesanías.

## La improvisación

El trabajo en un principio intenta describir las manos durante un acto de improvisación. Improvisación en general es la práctica de actuar, cantar, hablar y reaccionar, hacer y crear, en el momento, como respuesta a los estímulos del entorno inmediato y a sentimientos internos. Es la *“acción y efecto de improvisar, hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación”* (RAE, 2011). La



Img 1. Viaje en Línea, Fotografía: Anthi Kosma. DAEIG II: Dibujo Avanzado e Interpretación Gráfica II, cuatrimestre primavera 2012, ETSAM, UPM, Profesor: Antonio Verd Herrero.



improvisación es un acto común en varios campos entre ellos la música (p.ej. jazz), el teatro, la comedia “stand-up”, la danza (la improvisación como una herramienta de coreografía), la literatura, la poesía (escritura automática de los surrealistas, improvisación poética), el film/cine (sin guión), la escultura (formas hechas rápidamente con cualquier objeto), en la ingeniería (en casos de resolver un problema de manera inmediata [*at hand*]) y para muchos la improvisación es un asunto cotidiano; para otros el mismo arte es “improvisatorio” [*impovisatory art*] (Alperson, Garry 2001). En este caso nos interesan las manos dibujando/pintando en una improvisación que llamaremos pictórica. Se trata de una operación no-proposicional donde uno ejecuta sus trazos y tira manchas de manera inmediata, sin la intervención de un control consciente con el fin de conseguir una imagen/resultado determinada/o.

En estos procesos de improvisación, ejecutados mediante las manos y sin estudio y preparación es cuando las manos adquieren un papel fundamental siendo prácticamente los órganos, las extremidades del cuerpo, que mediante sus movimientos variados realizan una obra (Sennett 2009, 185). Podríamos también decir que existe en el caso de pintar/dibujar en improvisación una doble liberación. Uno dibuja moviéndose no sólo liberado por imágenes prefabricadas sino también como pasa en la música liberado por reglas, cánones, estilos, técnicas u otras categorías de imaginación preconcebida y ejecución técnica (Alperson, Garry 2001). Como en el caso de la música improvisada de manera parecida en la pintura se abandonan las preferencias que condicionan y guían el comportamiento p.ej. en el caso de la perspectiva o la pintura

realista. Más bien la improvisación que intentamos tratar es un proceso que no se puede cuantificar, así que su aprendizaje, evolución, incluso su evaluación, son procesos complejos que tienen entre sí diferencias cualitativas no conmensurables.

Si quisiéramos encontrar un género que mejor representa esta operación de improvisar dibujando y pintando éste sería la denominada pintura del expresionismo abstracto. Más en concreto nos enfocamos en la “pintura de la acción”, [*action painting*], un término más general para ella es “pintura gestual”, [*gestual painting*]; otra división entre el expresionismo abstracto era también la “pintura rellena de color”, [*color filed painting*], un estilo de pintura marcado por el trabajo impulsivo de la brocha, manchas visibles e inestables o la energética composición, que parece expresar el estado sin consciencia utilizado por el artista en el culmen de la creación. Harold Rosenberg en su artículo “*the American Action painters*” (1952) define la pintura de acción y dice que “en un momento concreto el lienzo [...] como un escenario para actuar en procesos. Lo que pasaba en el soporte no era una imagen sino un evento” (Anfam 2011). Este carácter eventual de la improvisación casi nos obliga a enfocar nuestro discurso de acción por su carácter práctico, operativo, ejecutivo, inmediato, prestar menos atención a sus productos, su apariencia y su estética, y más atención al cómo, y bajo qué condiciones se realiza esta acción.

### Manos Vista

Según el contexto de la cultura antioculacéntrica (contra la dominación de la visión) del pensamiento francés del siglo XX (Jay 2007) G. Delleuze en el caso de la pintura del expresionismo

abstracto encuentra el abandono de la pintura como modo de hacer basado en la vista y en inicio de un proceso donde domina el cuerpo, su movimiento y su posicionamiento. Utiliza el caso de J. Pollock y de la “pintura de la acción” siendo el ejemplo más característico del pintor que abandona el caballete, la tela tensa y pinta en el suelo un dibujo como “*él mismo llama una especie de acción frenética*” sobre la cual no “*tiene ninguna idea*” (Delleuze 2008, 111). La obra es el resultado de un proceso y un resultado desconocido, condicionados por la materia, el gesto y el posicionamiento donde lo visual es subordinado de lo manual. Líneas y manchas no son dirigidas por la vista sino por el gesto manual que en esta especie de operación se libera en un “fluido” descontrolado.

*“[...] la mano ha conquistado su independencia en relación al ojo, porque ahora es la mano la que se impone al ojo. La mano impone su potencia extraña que al ojo le cuesta seguir [...] la mano deja de estar subordinada al ojo, adquiere su independencia completa [...] conversión del ojo a mano, ¿el triunfo de la línea manual y de la mancha manual? [...] habría que saber qué es esta óptica que viene de la mano, que es fabricada por un gesto manual puro”* (Delleuze 2008, 114).

## Manos Mente

Entre muchos autores que tratan la relación entre cuerpo y mente bastante característico es A. Damasio en “*el error de Descartes*” (Damasio 2007) donde comenta e intenta restaurar la división heredada por Descartes entre cuerpo y mente y también entre

mente y emociones. En esta vía F. R. Wilson en su libro “la mano” desde un análisis fisiológico de la mano, de su evolución en la historia de la humanidad y estudios de casos sobre cómo la mano ha influenciado la vida de varias personas concluye que la mano es tan fundamental para la vida humana como el cerebro y que es la mano la que interviene en el aprendizaje humano (Wilson 2002, 279). Con una afirmación menos explícita que el título de su libro “*la mano que piensa*”, [*the thinking hand*], el arquitecto J. Pallasmaa comenta la cultura del consumo occidental por seguir todavía una actitud dualista frente al cuerpo y la mente y concluye que la habilidad de la mano debe ser entendida como un instrumento activo de procesamiento de ideas (Pallasmaa 2009, 148).



Img 2. Pintar Tocando, Dibujo: Dimitris Gonidakis, Fotografía: Anthi Kosma.  
DAEIG II: Dibujo Avanzado e Interpretación Gráfica II, cuatrimestre primavera 2012, ETSAM, UPM, Profesor: Antonio Verd Herrero.

## Manos Conducta Hacer

J. Seguí de la Riva habla de las “*manos formantes-autonomistas*”. “*Las manos representativas, al servicio de la mente y las manos autonomistas como elementos movilizantes-extrañantes, generadores de experiencias al margen de la mente consciente.*” (Seguí 2010). En este caso las manos no solamente intentan liberarse de la vista sino también de la mente y de cualquier conducta, control relacionado con un proceso analítico o como característicamente dice “*el pensamiento va detrás de ellas*”, el dibujante se deja llevar por las manos “*sin intentar controlar sus ademanes*”.

*“Abro mi cuaderno y, con instrumentos suaves, dejo que mi mano se deslice sobre él. Sólo miro de soslayo, cuando brazo y mano gesticulan y se desplazan llenando de trazos la superficie blanca. No copio ni pienso nada preciso, asisto al espectáculo de esta danza decidida y ocasional.”* (Seguí 2010, 21)

Los productos de las manos, el mismo autor, los entiende como mundos para alojarse, “*agentes de lo impersonal y movilizadoras liberadas de la imaginación*” (Seguí 2010). Bachelard encuentra también en los trazos manuales y los movimientos del dibujante, en el encuentro entre lápiz y papel no un objeto para complacer sino el inicio de una ensoñación. “*Todos los sueños dinámicos, desde el surco metálico hasta los rasgos más finos, viven en la mano humana, síntesis de la fuerza y de la destreza.*” (Bachelard 2008, 69). En este caso los trazos son el producto de un acto, de una operación. En los trazos no se ven solamente huellas sino que

ellas son el hilo conductor mediante el cual se puede reestructurar todo el proceso que las ha formado, la historia del “*movimiento*” de la línea. “*[...] más que cualquier otro poema, el grabado nos recuerda el trabajo*”. Para él los sueños dinámicos se encuentran en la mano.

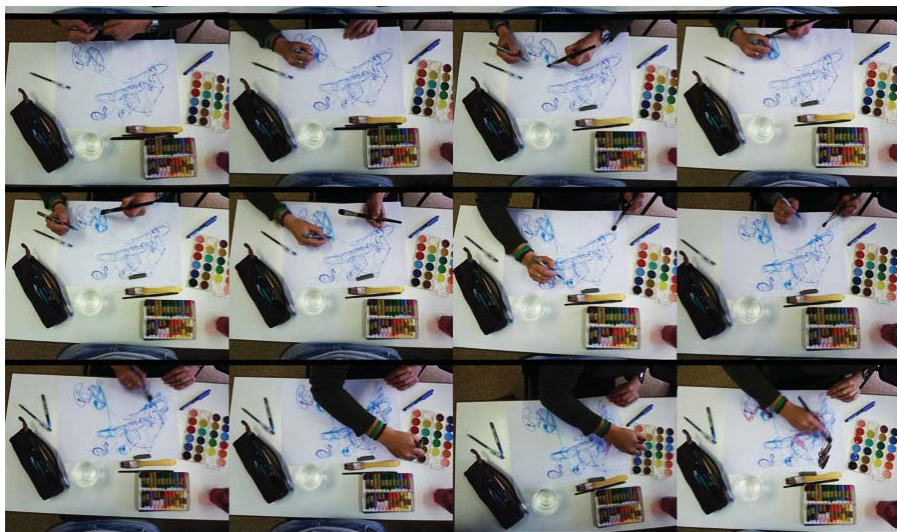
*“[...] la imagen visual lleva asociada una imagen manual y esa imagen manual es la que verdaderamente despierta el ser activo en nosotros. Toda mano es conciencia de acción”* (Bachelard 2008, 69). Efectivamente si quisiéramos condensar la acción de dibujar en una imagen para acordarse de ella esta sería, como bien menciona Bachelard, la imagen de las manos del dibujante, sus movimientos y la manera en que se acercan mediante las herramientas el soporte. Dos materias “*negro lápiz y papel. Nada más [...] allí el punto en que las materias comprometidas en el dibujo terminan y fijan la acción de la mano del obrero*” (Bachelard 2008, 70). La insistencia de H. Rosenberg más en las imágenes de J. Pollock en acción que en las pinturas parece que no es casual, sino que sigue en esta vía de encontrar el sueño dinámico de la acción, la imagen que puede condensar casi toda la operación. Precisamente en ellas, en la postura y el movimiento del pintor y de sus manos es donde encuentra esta aparente libertad psicológica y la implicación física del pintor con la materia.

## Manos Experiencia “Extrañante”

Haciendo referencia a una pintura que surge al momento parece que la referencia de Jean-Luc Nancy en la pintura de la gruta es también el ejemplo de una pintura hecha sin saber, casi

desesperadamente, en un acto que no dispone antepasados para imitar. En este caso se intenta suponer el gesto de este “*primer imaginero*” frente una experiencia donde no sólo uno no sabe cómo o qué está haciendo sino que surge como un impulso interior.

*“Que no procede por azar ni por proyecto. Su mano se adentra en un vacío, ahondado en el instante mismo, que lo separa de sí en vez de prolongar su ser en su acto [...] La huella de la extrañeza que viene como una intimidad abierta [...] El sentido que es el mundo directamente en sí mismo, ese sentido inmanente de ser ahí y nada más, viene a mostrar su trascendencia: que consiste en no tener sentido, en no inducir ni permitir su propia asunción en ninguna suerte de idea ni de fin, sino en presentarse siempre como su propio extrañamiento”* (Nancy 2008, 103)



Img 3. Dibujando con dos manos, Dibujo: Ana Díaz Bermudez, Fotografía: Anthi Kosma. DAEIG II: Dibujo Avanzado e Interpretación Gráfica II, cuatrimestre primavera 2012, ETSAM, UPM, Profesor: Antonio Verd Herrero.

El caso es idóneo, “*original*” para hablar sobre el proceso donde la mano medía en una apertura, sin semejanza, del mundo interior hacia fuera. El primer imaginero “ahí” en sus huellas se encuentra, se comunica consigo mismo en una experiencia sorprendente, novedosa y desde luego extraña.

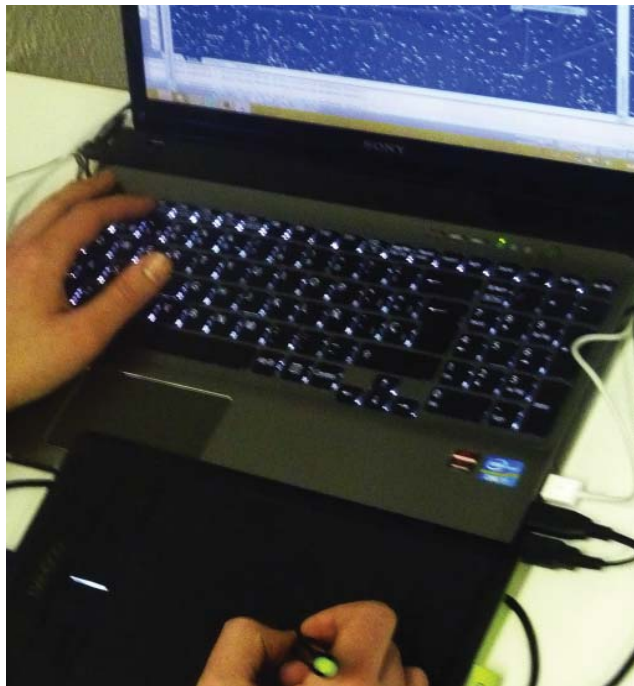
*“El ser es vuelto patente como una carga. Por qué, no se sabe. Y el “ser ahí” no puede saber cosa semejante, porque las posibilidades de “abrir” de que dispone el conocimiento se quedan demasiado cortas frente al original “abrir” que es peculiar de los sentimientos, en los cuales el “ser ahí” es colocado ante su ser como “ahí””* (Heidegger 2011).

En otras palabras, más sencillas, siempre uno frente a sus creaciones se extraña y obviamente cuanto más inesperadas son más se extraña. En el catálogo de la exposición “*la potencia del hacer*” [the power of making], en el museo de A&V el antropólogo Daniel Miller describe la euforia que uno siente cuando en el objeto acabado ve su trabajo, y como ello ha conseguido al final hacerle más que él mismo hubiera podido ser sin ello (Miller 2011, 15). También haciendo juego con la expresión “*Lo he hecho yo*”, [I made it] dice que el énfasis no está en el “lo” [it], sino en el “yo” [I].

### Marco Teórico

“*Pensantes*”, “*autónomas*”, “*independientes*”, “*obreras*”, “*formantes*”, “*extrañantes*” las manos obviamente por cuestiones de fisiología no se separan del resto del cuerpo y desde luego del cerebro. El uso de estos adjetivos es obviamente esforzado

para facilitar la descripción de las manos en el proceso de la improvisación donde uno actúa sin guión, de manera casi inmediata y poco consciente. Las manos metamorfoseadas casi en entidades, con carácter y voluntad propia son una metáfora antropomórfica que parece que se usa no sólo porque es casi imposible describir sus acciones sino también para hablar y dar énfasis al hacer propio en la acción de pintar. Pudiéramos considerar que muchas de estas aproximaciones, que describen las manos, sus propiedades y sus acciones, pertenecen al campo filosófico relacionado con las teorías de la acción. La improvisación siempre está ligada con el



Img 4. Imágenes eléctricas con tableta, Dibujo: Joaquín Lombardeo, Fotografía: Anthi Kosma Improvisación Gráfica, Cad Compulsivo, cuatrimestre primavera 2013, cursos para la delegación de alumnos daetsam, ETSAM, UPM.

presente, en la brecha de tiempo entre futuro y pasado (Arendt 1995). “*Es verdad que nunca podemos realmente saber qué estamos haciendo*” dice de manera característica Hannah Arendt (1995, 106), el pensar viene cuando el hacer ha cesado y esta es la dificultad que tienen todas las reflexiones sobre la acción. Esta imposibilidad de verbalizar, de describir lo que ocurre durante una acción hace de cualquier narración sobre ellas un asunto aún más complicado. En este sentido parece también que las referencias expuestas anteriormente, comprobando la afirmación de H. Arendt, intentan exactamente revelar y reflexionar sobre la experiencia íntima y “extrañante” del improvisar dibujando.

### Manos Automatismo

La autonomía que adquieren las manos en las referencias anteriores ya está claro que no es una autonomía energética; tiene más en común con una operación mecánica, en el sentido que uno actúa con rapidez, sin preocuparse de por qué ha elegido tal o cual modo de hacer de manera casi automática. Automática porque se trata de un proceso que no está bajo un control consciente, como pasa por ejemplo con la respiración. También familiaridad y el uso a lo largo del tiempo permiten a las acciones ser automáticas de manera que se ejecutan sin la mediación del pensamiento o deliberación, en este sentido en la improvisación uno pinta, toca, escribe de manera automática. El automatismo como un control inconsciente que han utilizado los pintores del expresionismo abstracto como también los surrealistas que lo han considerado como el comportamiento más elevado. Para que los últimos automatismos pudieran expresar la fuerza creativa que se creía

que era inconsciente en el arte, André Breton en su *Manifeste du surréalisme* (1924) define el surrealismo como un “*automatismo psíquico en su estado puro*” (Gibson 2011). La improvisación es un caso casi extremo, un acto sin fin, inmediato, poco consciente, donde uno se mueve libremente condicionado no por la forma de lo producido, sus ideas o obsesiones sino más bien por los medios de la operación (las propias manos, materiales, herramientas, etc.). Sin ninguna intención cada improvisación es un comienzo distinto de los anteriores. Sin embargo una acción que se repite muy a menudo sin automatismo es también para que los comienzos sean más y hasta muy variados y diferentes entre sí; hace falta intención para buscar una aproximación, un afecto nuevo para reaccionar.

### **Improvisación Artesanía**

Procedentes de otras personas, de factores exteriores, de uno mismo o de sus propias huellas el pintor-improvisador busca estímulos conmovedores, capaces de regenerar, de provocar un nuevo comienzo distinto de los anteriores. En la improvisación uno no actúa por memoria, recordando técnicas, hábitos o formas, las memorias en este caso surgen. Como en la creación musical (por lo menos en su forma inicial) el proceso se basa en una memoria a largo plazo [long-term memories] (Laird, Oatley 2008, 107) de otras melodías. En el caso pictórico parece que las memorias surgen evocadas de otras imágenes muy variadas pictóricas, gestuales incluso de otros sentidos (olfativos, gustativos, etc.) o imágenes relacionadas con otros acontecimientos, haciendo infinitas las posibilidades de improvisar. Buscar intencionadamente un comienzo, un acercamiento distinto parece un intento de expandir

los medios disponibles, las maneras adquiridas o impuestas. Morada nos cuenta bastante bien esta búsqueda, lucha mediante la acción de dibujar.

*“Es siempre accidente, singularidad, lugar donde la teoría colapsa. Incluso aunque se trate de un boceto o de una planificación, cuando el dibujo se hunde en su propio proceso, esto es, cuando es pensante, cuando no se dibuja lo que se sabe, sino para saber, el dibujo es el espacio del delirio, sin las cortapisas de ninguna norma, sin juicios previos, como pura preparación, como existencia sin finalidad”* (Morada 2006, 159).

Aunque la improvisación puede ser infinita no es sin finalidad la búsqueda continua y constante de comienzos. Si en las artesanías es donde la habilidad se adquiere por la repetición del hacer, esto significa que el dibujar improvisado es una artesanía especial donde lo repetitivo no son los gestos, o las técnicas sino la intención de buscar, mediante las manos o con las manos en un estado fuera de control, un nuevo comienzo, arranque, estímulo para reaccionar. “[...] volver una y otra vez a una acción permite la autocrítica [...]” (Sennett 2009, 53) y así se adquiere la habilidad, una práctica adiestrada y no una inspiración súbita, un coup de foudre dice R. Sennett haciendo referencia a los artesanos en una amplia gama de ellos (cocineros, músicos, carpinteros, programadores de Linux, etc.).

La habilidad en el caso de la acción de pintar se entrena realizando nuevos comienzos, reiniciando, partiendo no tanto de la invención de cosas sino de un proceso de recuperar, aprovechar lo que surge

de manera azarosa convirtiendo al pintor en “*un usuario de lo fortuito*” (Rosset 2009, 62). El entrenamiento en la improvisación no es cuestión de intercambio de información, sino que se transmite a través de la experiencia del hacer mediante nuestro cuerpo, nuestras manos en relación con los demás y el mundo. Aunque la improvisación en el caso del pintar, dibujar aparece como una acción solidaria, o como en el caso de los surrealistas un asunto personal de la relación de uno con su inconsciente, sin embargo la improvisación es un asunto de relación, de reacción a estímulos interiores o exteriores, el encuentro de un cambio recíproco entre organismo y medio. (Maturana 2004, 80). Hoy en día la tecnología no sólo facilita, expande los modos de hacer sino también su distribución y comunicación. Las experiencias, los modos de hacer se pueden intercambiar ampliando de manera imprevista las posibilidades de comunicación y de evolución en las artesanías incluso en el caso de una artesanía basada en la improvisación (referencia, experiencia personal en la AAAA (Aula de Aprendizaje, Acompañamiento y Apertura), profesor Antonio Verd Herrero, UPM, ETSA de Madrid).

En griego se llama “αυτο-σχεδιάζω” [auto-diseñar], el acto de hablar o de actuar sin preparación. “Αύτο” es uno mismo, “σχεδιάζω” es bosquejar, “σχέδιο” es el dibujo y vienen de la “σχεδία” es decir la balsa, la almadía, el medio que traslada, que lleva y que nos lleva a los demás, a la patria como en el caso de Ulysses o fuera de ella a lugares desconocidos.

## Referencias

- >Alperson, Philip A. and Garry Hagberg . “Improvisation.” *Encyclopedia of Aesthetics. Oxford Art Online*. Oxford University Press, accessed May 17, 2013, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0286>
- > Anfam, David. “Action painting.” *Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press*, (accessed May 17, 2013), <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T000382>
- >Arendt, H. 1995. *De la Historia a la Acción*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- >Bachelard, G. 2008. *El derecho de soñar*. México: Fondo de Cultura Económica.
- >Damasio, A. 2007. *El error de descartes, la emoción, la razón y el cerebro*. Barcelona: Crítica.
- >Delleuze, G. 2008. *Pintura. El concepto del diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- > Gibson, Jennifer. “Automatism.” *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press, (accessed May 17, 2013), <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T005221>
- >Heidegger M. “*Ser y Tiempo*”. Traducción José Gaos, F.C.E., Buenos Aires, 1991. (acceso 17 de Mayo de 2013) [http://www.heideggeriana.com.ar/textos/ser\\_y\\_tiempo\\_29.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/ser_y_tiempo_29.htm)
- >Jay, M. 2007. *Ojos Abatidos*. Madrid: Akal.
- >Laird, P. N., Oatley, K. 2008. Emotions, Music, and Literature. En el “*Handbook of Emotions*”: 102-113. New York: The Guilford Press.
- >Maturana H. R. & Porkesen B. 2004. *Del ser al hacer*. Santiago: J. C. SAEZ.
- >Miller, D. 2011. The Power of Making. En el catálogo de la exposición “*The Power of - Making*”: 15-23. Victoria and Albert Museum.
- >Morada, J. L. 2006. El reverso del dibujo. En “*Oteiza. Laboratorio de Papeles*”: 145-180. Navarra: Fundación Museo Oteiza.
- >Nancy, J. L. 2008. *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- >Pallasmaa, J. 2009. *The thinking hand*. United Kingdom: Wiley.
- >Rosset, C. 2009. *Materia de Arte*. Valencia: Pre-Textos.
- >Seguí, de la Riva J. 2010. *La mano formante*. (acceso 17 de Mayo de 2013) <http://articulosobrelasmanos.javierseguidelariva.com/2010/12/02/la-mano-formante-javier-segui/>

- >Seguí, de la Riva J. 2010. *Ser Dibujo*. Madrid: Mairera.
- >Sennett, R. 2009. *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- >Wilson, F.R. 2002. *La mano. De cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la sultura humana*. Barcelona: Tusquets.

### Diccionarios

- >“Improvisar”. En el Diccionario de la Lengua Española, [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=auto](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=auto) (acceso Diciembre 10, 2011).
- >“αυτο-σχεδιάζω”: In the perseus dictionary. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dsxedi%2Fa>
- >“σχεδία”: In the perseus dictionary. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dau%29tosxedia%2Fzw>

### Ilustraciones

- >Para la ilustración del artículo no se han elegido imágenes de dibujos sino imágenes del cuerpo, de manos mientras dibujan y pintan utilizando distintas herramientas. Anthi Kosma es autora de todas las fotografías.



# La mano, la huella y el acto de estampar

## *The Hand, the Track and the Act of Printing*

Áurea Muñoz del Amo

aurea@us.es

### Universidad

Universidad de Sevilla. Facultad de Bellas Artes.

### Breve biografía

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, especialidad Diseño y Grabado (2003). Becaria FPI del Plan Propio de la Universidad de Sevilla. Doctora Europea en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla con mención Cum Laude (tesis: Sobre la luz y el arte gráfico. Una propuesta artística a propósito de sus interrelaciones, 2010). Premio Extraordinario de Doctorado 2009/2010 de la Universidad de Sevilla. Estancias y becas como artista en residencia e investigadora en centros especializados en arte gráfico de Italia, Escocia, Finlandia, Holanda y Bélgica. Obra expuesta de forma individual y colectiva en las muestras “Ex Umbra in Solem” (Cáceres, 2010), “2nd Bangkok Triennale International Print and Drawing Exhibition” (Bangkok, 2009) y “Luz Gráfica” (Espacio GB, Facultad de Bellas Artes de Sevilla, 2008). Premiada por la “Fundación Pilar Banús” en los XV Premios Nacionales de Grabado, Museo del Grabado Español Contemporáneo (Marbella, 2008). Actualmente es Profesora Contratada Doctora del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla y Vicedecana de Ordenación Académica y Estudiantes, habiendo sido previamente Secretaria de Centro. Artículos en revistas destacados: “La stampa: luz y monocromía”, 967ARTE, nº 5, ACDA (2010); “Consideraciones sobre la sombra en relación a la evolución del pensamiento y el arte”, Bellas Artes, nº 6, Universidad de la Laguna (2008).

### Resumen

La mano fue la primera plantilla empleada por el hombre para pintar sobre las paredes. La mojaba en pigmentos y la estampaba sobre la piedra o la utilizaba

como reserva para estarcir sobre ella colores, dejando su huella silueteada al retirarla. Podríamos considerar que la mano fue el primer instrumento al cual el hombre recurrió como modelo para una reproducción seriada. La primera matriz. Su huella, la primera stampa. La mano, como símbolo y significante identitario, continúa siendo un elemento iconográfico muy empleado en el arte y el acto de estampar un recurso creativo que trasciende los límites del Arte Gráfico. A lo largo del presente artículo trabajaremos sobre las interrelaciones que pueden establecerse entre una de las imágenes icónicas más antiguas de la historia del arte, la mano, y el hecho de crear a partir del acto de la estampación, deteniéndonos en ejemplos muy concretos de su uso creativo.

### Palabras clave

Mano, stampa, símbolo, arte, grabado, plantilla, huella.

### Abstract

*The hand was the first pattern used by man to paint on cave walls. He wetted his hands in pigments and printed them onto stone or used them to make stencils in their shape. We could acknowledge the hand as the first instrument used to repeat images. The first matrix. The hand's print, the first imprint. The hand, as a symbol and synonym of identity, continues to be a widely used iconographic element in the Arts, and the act of stamping is a common resource, reaching beyond the limits of the definition of Printmaking. Throughout the present article we will elaborate on the interrelationships that may be established between one of the most ancient images in the history of Art, the hand, and the creation as a result of printing, elaborating on certain examples of its creative use.*

### Keywords

*Hand, print, symbol, art, printmaking, pattern, matrix.*

## La mano, la huella y el acto de estampar

En su libro *El Presente Eterno: los Comienzos del Arte*, el historiador suizo Sigfried Giedion especulaba acerca de cómo el hombre prehistórico, antes de dejar su impronta consciente en las paredes de las cuevas, pudo haber intuido el potencial expresivo de las huellas y marcas que aleatoriamente iba dejando tras de sí en su actividad diaria (Giedion 1981, 26). Con anterioridad a Giedion y con una hipótesis similar, el famoso grabador Stanley Hayter también ofreció otra original interpretación en la que vinculaba los orígenes de la humanidad con el Arte Gráfico. El célebre artista imaginó cómo, quizás, el detonante para que el hombre comenzara a tomar conciencia espacio-temporal de su entorno pudo haber sido la observación de las pisadas que los seres vivos dejaban a su paso (Hayter 1949, 18). Hayter pensó que el hombre prehistórico, al volver la vista atrás y ver la línea de huellas que él mismo dejaba al pasar sobre un terreno blando, pudo haber extraído la conclusión de que toda acción implicaba el paso del tiempo y la existencia de un movimiento; y, de forma metafórica, comparó la imagen de aquel rastro de pisadas con la de los surcos que un grabador va dejando sobre una matriz conforme la talla. Se trataba de una comparación que incidía en la esencia más básica del acto de grabar: el registro de una presión y un movimiento sobre una superficie. La huella como signo de ubicuidad, sinónimo de presencia, registro de una acción.

No obstante, probablemente sea en los orígenes del arte cuando

encontramos el más profundo de los nexos entre la pintura, la escultura y el grabado. Las expresiones plásticas más primitivas fueron abstractas. Eran muescas y marcas *incisas* en superficies arcillosas con los dedos, *grabadas* en las paredes de las cuevas, en piedras y objetos, o sencillos trazos pintados. Con el tiempo, el esquematismo de las primeras manifestaciones artísticas fue tomando tintes cada vez más naturalistas. El interés del hombre primitivo pasó a concentrarse en la plasmación del contorno de las formas, para posteriormente derivar en la representación de siluetas (entendidas como masas de color más o menos homogéneas). Una de las siluetas más reproducidas fue la de la mano, cuya aparición en la pintura rupestre tuvo lugar en épocas aún tempranas<sup>1</sup>. Las siluetas de las manos, creadas a partir del uso de la propia extremidad como instrumento generador de la forma, se pueden encontrar de diversos modos: unas veces aisladas, otras agrupadas o situadas en relación a representaciones de animales<sup>2</sup> ... pero normalmente localizadas en lugares específicos (ciertos puntos en los márgenes de ríos, en el interior de cuevas...).

Las manos se representaron tanto en positivo –untando la palma en pigmento y presionándola contra la piedra–, como en negativo –empleando distintos métodos de estarcido alrededor del contorno de la mano–. No en vano, este doble uso de la mano como matriz coincide con los dos posibles modos de estampación que existen en las técnicas del Arte Gráfico. La primera manera de transferir una imagen desde una matriz a otra superficie receptora (generalmente al papel) es aplicando presión mecánica sobre ella. Su equivalente prehistórico sería aquel en el que la huella de la mano, previamente bañada en pintura, quedaba impresa sobre



Img 1. Cueva de las Manos, Patagonia, Región de Santa Cruz, Argentina. 7350 a.C. aprox. Imagen de manos estampadas sobre la piedra.

la superficie parietal mediante contacto por presión. La gran mayoría de técnicas de estampación actuales se basan en este sistema (las de relieve, en hueco y las planográficas). Por otro lado, tenemos la fórmula propia de los procedimientos de estampación permeográficos, sustentados en la generación de la imagen a partir de un tamiz permeable que, obturado en parte, permite la filtración de las tintas de color sólo a través de las zonas abiertas (es el principio sobre el que se basa la serigrafía<sup>3</sup>). Esta última forma puede relacionarse directamente con el uso que hacía el hombre prehistórico de su mano como plantilla, como elemento obturador sobre el que estarían determinados pigmentos. Al retirar la mano el resultado era que su contorno quedaba reproducido sobre la superficie parietal.

Es decir que, cuando el hombre prehistórico empleó su propia

mano para reproducir su silueta, fuese untada en colores o empleándola como plantilla de reserva, lo hizo como matriz. Tanto es así que, en esencia, los dos métodos que usaron los prehistóricos para *estampar* sus manos son los mismos que actualmente rigen los sistemas de seriación más avanzados. Hablemos de archivos digitales o sellos mesopotámicos, de planchas de metal, piedras litográficas o pantallas serigráficas, la base del sistema de reproducción es común: una matriz que permite su uso reiterado para la multiplicación de una misma imagen. A colación de lo dicho, podríamos considerar que la mano fue el primer instrumento al cual el hombre recurrió como modelo para una reproducción seriada. La primera *matriz*. Su huella, la primera *estampa*.

El uso que el hombre prehistórico hizo de la mano como herramienta para la multiplicación mantiene una relación directa con lo ritualístico. Particularmente, además de la sabida necesidad de expresión mágico-religiosa del hombre primitivo, quisiéramos advertir en la representación, o mejor, en la *reproducción* de la mano, un trasfondo de auto-exploración, concretamente en lo relacionado con su alcance (pues es el miembro del cuerpo que más lejos llega) y con su empleo como *matriz* generadora de símbolos. La mano es el instrumento motriz que ejecuta nuestras decisiones, diferenciándonos de la amplia mayoría de animales, lo que hace que en cierta forma también nos identifique. Parece factible que el hombre prehistórico no sólo sintiese la necesidad de invocar el advenimiento de determinadas circunstancias favorables, sino también de expresar sus propias experiencias vitales. La mano, *matriz* universal y característica del ser humano, distintivo de nuestra exclusividad, fue reiteradamente representada por las

sociedades prehistóricas (muchas de ellas temporal, física e incluso culturalmente alejadas). Hecho que nos permite colegir la razón de su profundo y arraigado carácter icónico; pues aunque no se pueda hablar de vínculos más allá de un origen morfológico común, resulta cuando menos sorprendente cómo la mano siempre se ha visto acompañada de algún tipo de atributo simbólico, fuera cual fuere la civilización que la empleara y las circunstancias en que evolucionara su simbolismo. Tanto es así que aún hoy sigue vigente su aplicación simbólica, aunque sus significados se hayan ido multiplicando y diversificando en función de los diversos contextos en los que aparece: desde el uso de carácter primitivo que aún hacen de la mano algunas tribus aborígenes, a la mano de Fátima como símbolo de protección en el mundo islámico, o la mano en rojo de los semáforos que regulan el tráfico de peatones en Nueva York... por no mencionar la simbología de las distintas posturas de la mano en las lenguas de signos.

La síntesis gráfica de la mano en forma de silueta acrecienta el potencial simbólico de su conversión icónica, ya sea como referente universal del ser humano o como distintivo de la singularidad de un sujeto concreto. En el arte contemporáneo la capacidad simbólica de la mano continúa ejerciendo gran fascinación. Durante este último siglo, artistas de la talla de Jackson Pollock o Jasper Johns han hecho de la mano no sólo objeto de representación, sino instrumento de reproducción. Especialmente significativa nos parece una de las obras de Pollock, *Number 1A*<sup>\*</sup>, por los paralelismos

que se pueden establecer entre ella y las manos rupestres a las que nos referíamos antes. En *Number 1A* Pollock mezcló su habitual *dripping* con la estampación reiterada de su mano, dotando al lienzo de un trasfondo ciertamente primitivo. Cuando Rosenberg analizaba la nueva pintura expresionista americana en su famoso artículo "*The American Action Painters*" resaltaba cómo la nueva pintura de acción había sido capaz de aunar definitivamente arte y vida (Rosenberg, 1964). Pintar se convertía así en un acto de introspección a través del cual el artista lograba contener un fragmento de su experiencia vital. Lo importante no era ya el resultado, sino el hecho de pintar. Un momento expresado en *lenguaje de signos*, según Rosenberg. La mano de Pollock estampada en el lienzo constituye uno de esos signos. Un elemento gestual que dentro del repertorio formal de Pollock se concreta como significante de su propia presencia. La mano, insertada en el proceso creativo de elaboración de la obra, nos remite al mito, a la más ancestral y profunda de las concepciones existenciales, evocando una experiencia similar a la visión de las manos prehistóricas en las paredes de las cuevas.

Pollock utilizaba la técnica del *dripping* porque le permitía –decía– "*pintar con el cuerpo*" (Pollock, 1980, 65). El *dripping* le proporcionaba la libertad gestual que él demandaba, ya que así no entraba en contacto con el lienzo, pudiendo salvar la resistencia del pincel contra su superficie. Pollock quería huir de la imagen preconcebida, por lo que procuraba prescindir de cualquier guía morfológica. En cambio, al estampar su mano sobre la tela de *Number 1A* el pintor no sólo estaba reproduciendo un elemento formalmente reconocible, sino que estaba entrando en contacto

---

<sup>\*</sup> Img 2. Jackson Pollock, *Number 1A*, detalle, 1948. Óleo y esmalte sobre lienzo. Detalle del lienzo con las manos estampadas en negro.  
[http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?object\\_id=78699](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=78699)

directo con el lienzo. En este sentido y teniendo en cuenta las medidas que adoptaba en la elaboración de sus cuadros, resulta contradictorio que rompiese con los parámetros del *dripping*. No obstante, Pollock buscaba la cercanía con la obra al implicar todo su cuerpo en la acción de pintar. Por lo tanto podemos presumir que cuando Pollock estampaba sus manos contra la obra la intención no era icónica, sino expresiva, un impulso vital. Dejar su huella era otra forma de actuar que, al igual que el *dripping*, contribuía a romper la barrera técnica del pincel como herramienta intermediaria en la expresión pictórica. Pollock, al estampar su mano, en cierta forma se metía directamente en la obra. El artista conseguía así estar literalmente en la pintura. Visto de esta manera podríamos interpretar que, como sucedía en épocas primitivas, en la obra de Pollock también la mano es agente activo de un ritual que, en su caso, tiene mucho de autoexploración.

Podríamos decir que el uso que hizo Pollock de la mano, de la *matriz primera*, en cierto modo evidencia las posibilidades que encierra la estampación como hecho procedimental básico. Pollock hizo del acto de estampar un recurso en sí mismo, atemporal, primitivo, elemental, y lo redujo a su más básica definición: la acción de entintar un elemento y presionarlo contra una superficie que retiene su marca, su huella. Dicho acto es tan sintético como el tipo de imagen a la que da lugar. Una imagen estructurada en base a una mancha de color más o menos plana, que se revela como la huella de lo estampado. El contraste de la mano negra de Pollock contra el lienzo claro viene a resumir la esencia de la naturaleza lumínica de la silueta en la que queda convertida, su carácter icónico más conciso y primitivo.

Salvando las diferencias formales, la obra de Pollock y la de Louise Bourgeois mantienen en común la crudeza de la más íntima expresión vital. Como sucediese con Pollock, el mundo de Bourgeois es un mundo en el que arte y vida son un todo indivisible<sup>4</sup>. Ahora bien, si en Pollock establecíamos un vínculo con la prehistoria basándonos en la forma de relacionarse con su obra, debemos señalar que en Louise Bourgeois dicha conexión es de índole diversa. En este caso resulta indispensable tener en cuenta el entorno artístico que rodeó a la artista a lo largo de su carrera<sup>5</sup>, así como ciertas experiencias determinantes para el desarrollo de su estética. Nos referiremos en concreto a una, por la repercusión que pudo tener sobre Bourgeois respecto al tema que tratamos.

Es sabido que Louise visitó la cueva paleolítica de Lascaux



Img 3. Louise Bourgeois, 2003. Fotografía: Nanda Lanfranco. Retrato de la artista.

(Francia) en los años 60 y que la influencia que dicha visita ejerció en ella resultó definitiva. Durante esta época Bourgeois estaba comenzando a crear construcciones concebidas, unas veces, como santuarios, otras como capullos o incluso prisiones (sus *Lairs*). Las de esta etapa son piezas que, además de participar de las consabidas connotaciones biográficas que siempre ha caracterizado a su obra, admiten ser comparadas con espacios cavernosos, laberínticos, similares a las cuevas prehistóricas: “la cueva como espacio mínimo de habit(u)ación” (Sánchez 2003, 127). Lo que nos ofrece una idea de la influencia que el contexto geográfico de la mencionada visita a Lascaux llegó a ejercer en ella, en particular la geología de la cueva. La atmósfera lumínica percibida debió de resultar determinante en la concepción de sus esculturas, ya que la propia artista tiempo después llegaría a describir sus piezas comparándolas con una especie de guarida, de interiores seguros y cálidos, como una *matriz*. *Matriz* humana, órgano *reproductor*.

La obra seriada también conforma una parte importante de la producción creativa de Bourgeois. Su labor gráfica fue prolífica durante la segunda mitad de la década de los 40, cuando trabajó en el Atelier 17, junto a Stanley Hayter. Aunque tras la vuelta de Hayter a Europa, Bourgeois abandonó el grabado para dedicarse por entero a la escultura y no recuperó su actividad como grabadora hasta los 70. Pero precisamente es entre su obra gráfica donde hemos hallado una estampa que nos resulta especialmente significativa. Se trata de una litografía titulada *My hand*\* en la que

\* Img 4: Louise Bourgeois, My hand, 2002, litografía. Mano roja sobre pentagrama. A través del siguiente enlace se puede acceder a una serie de dibujos de la artista vinculados a la obra que se reseña:  
<http://www.hauserwirth.com/artists/1/louise-bourgeois/images-clips/58/>

aparece dibujada en rojo la silueta de una mano izquierda (con un anillo en su dedo anular) sobre un papel de pentagrama. En el título de la obra ya hallamos un indicio delator del carácter introspectivo que hemos venido relacionando con la representación de la mano: el artículo posesivo “my”. Ese “my” quiere decir que no se trata de una mano cualquiera: es la silueta de la mano de Louise Bourgeois.

En esta pieza, coherentemente incorporada dentro de su discurso, Bourgeois emplea la mano como recurso para el auto-examen, en un sentido similar a Pollock. Sin embargo, mientras que Pollock estampó visceralmente sus manos bañadas en pintura contra el lienzo, Bourgeois optó por una imagen formalmente más elaborada, con un trasfondo ciertamente intuitivo, pero mínimamente racionalizado. El de Bourgeois es un lenguaje simbólico, cargado de metáforas biográficas y cualquier elemento que sea objeto de reflexión por parte de la artista es susceptible de trascender a ese estatus. Por lo que es fácil inferir las asociaciones simbólicas que pueden derivarse de *My hand*, más aún teniendo en cuenta que la propia historia constata, de por sí, la inmediatez de la mano como símbolo.

El símbolo forma parte integrante de nuestra iconografía. El símbolo es un icono visual que encierra una complejidad significativa socialmente difundida y aceptada, resumida en forma de expresión gráfica. En este sentido es importante señalar que el símbolo es una unidad sintética cuyo significado se debate entre dos polos opuestos: lo manifiesto y lo oculto. Tras la objetividad iconográfica del símbolo se esconde siempre un sentido más profundo. El símbolo integra lo consciente y lo inconsciente bajo

una misma apariencia. De hecho, para Bourgeois el cuerpo es un espacio entre lo oculto y lo orgánico, en constante transformación a causa de la tensión psíquica de estados opuestos. El concepto de dualidad es inherente a su obra. Recordemos que los medios más cultivados por Bourgeois durante su carrera fueron la escultura y el grabado (con excepción de la mencionada interrupción en este último). Ambas vías de expresión plástica ofrecen numerosas técnicas de creación sustentadas en la adición y la sustracción, en la alternancia de espacios positivos y negativos lo que, no en vano, supone una elección técnica muy acorde con la línea de trabajo de Bourgeois, en la que la dualidad está continuamente presente. La artista exploró por igual su lado interno y externo, o si se prefiere, refleja lo interno en lo externo. Para ella el cuerpo humano era la expresión física de lo intangible, era un referente. Por eso unas veces lo presentaba en su integridad (figuras humanoides informes y uniformes a un tiempo); otras en fragmentos (manos, brazos, vaginas, penes). El cuerpo, más o menos deformado, más o menos reconocible, pero sistemáticamente representado. El cuerpo y su huella.

Dentro de su obra gráfica, sobre todo en la que realizó a lo largo de sus últimos años, puede observarse cómo Bourgeois tendía a sintetizar las formas, reduciéndolas con frecuencia a una sencilla silueta, generalmente monocroma. La silueta se convertía así en una suerte de “puente” entre lo corpóreo y lo incorpóreo, en expresión inasible de aquello que la originó y que de alguna forma continúa presente. En ese concepto de silueta converge una miscelánea de dualidades sincrónicas directamente asociadas a ella, las cuales Bourgeois aprovecha: lo físico y lo metafísico,

lo positivo y lo negativo, la luz y sombra, el fondo y la forma (la silueta), la huella y la contrahuella... En *My hand Bourgeois* transfirió la silueta de su mano a una matriz litográfica con objeto de llevar a cabo una reproducción seriada de la imagen, ofreciendo un sutil juego tramado en torno a la dualidad positivo-negativo que comenzaba en la misma elección de la técnica. La imagen estampada denota un fuerte componente autobiográfico. Todo apunta a que Bourgeois no escogió arbitrariamente la mano que representó. Eligió su mano izquierda, en la que llevaba el anillo de casada<sup>6</sup>. En la obra se adivina cómo, primeramente, la mano fue delineada alrededor, utilizándola como plantilla, y después fue rellena a base de grafismos intensos, apenas modulados, saturando casi por completo su interior de color rojo. El dibujo resultante es planimétrico. El único objeto que aparenta cierto volumen es la alianza, que no sólo adquiere importancia como elemento compositivo, sino que dota de sentido a la pieza. El anillo es la clave. Es el objeto que proporciona el carácter intimista que Bourgeois acostumbraba dar a su obra. La alianza es la referencia biográfica que necesitamos para despejar la duda ante la imprecisión identitaria de la silueta de la mano, la clave iconográfica que (una vez relacionada con el título de la obra) indica inequívocamente que se trata de la mano de Louise Bourgeois.

Para Bourgeois dibujar era una forma de exorcismo. *My Hand* muestra una mano roja –en la prehistoria el pigmento utilizado solía ser rojo, blanco o negro–, tal vez una reafirmación de la identidad de la autora. Según creía Bourgeois, el color es un modo de comunicación subliminal y cada color comporta un significado inherente. Del rojo dijo que era “una afirmación a

cualquier precio” (Mamayo 2002, 91). Dentro de la obra gráfica de Bourgeois son numerosas las piezas realizadas empleando un solo color (normalmente primario, como el rojo o el negro) o bien en base a un escueto abanico de colores casi siempre contrastantes y bien delimitados. En su manifestación más básica e inmediata, la visual, el contraste cromático (y por lo tanto tonal y lumínico) viene a evidenciar la relación que se establece entre fondo y figura. Al dibujar o estampar sobre pentagramas –algo común en sus últimas obras sobre papel–, la artista identifica sus grafismos con notas musicales; de hecho una de sus últimas series de obra gráfica fue la titulada *Lullaby* (Canción de cuna, 2006), compuesta por veinticinco serigrafías de siluetas rojas más o menos abstractas estampadas sobre pautas musicales. Bourgeois recurrió frecuentemente a la repetición de elementos como método de organización compositiva. En el caso de *My hand* o de la suite *Lullaby* esa repetición viene dada por el propio patrón del pentagrama que hace las veces de fondo; resultando compositivamente determinante el contraste lineal del pentagrama en oposición a la organicidad de las formas dibujadas. El contraste entre elementos cromática y estructuralmente diferenciados es una constante en su producción gráfica, un factor que contribuye al carácter dual al que ya hemos hecho referencia y que era también un rasgo identitario propio de Bourgeois. A nuestro entender, con la *estampación* de su mano Bourgeois, de algún modo, logra establecer un vínculo entre la contemporaneidad y la prehistoria a través del uso de la mano como elemento icónico, poniendo de relieve la esencialidad del arte y el poder de impacto que reside en lo visual.

La idea que extraemos de este breve paso por aquellas primeras pinturas parietales realizadas por el hombre prehistórico utilizando sus manos como instrumento y objeto de representación, del análisis de la obra reseñada de Pollock y de la litografía de Bourgeois en la que nos hemos detenido, es que la reiteración en el uso de la mano como herramienta de impresión remite a la necesidad que siempre ha sentido el ser humano de dejar una constancia visual de su existencia, de expresar de manera sintética y contundente su experiencia vital, retando al paso del tiempo. En este sentido la imagen de la silueta de mano, su huella picto-gráfica, ha constituido y constituye un elemento de alto poder icónico.

Igualmente, podemos concluir que la búsqueda de las interrelaciones que se producen entre las lejanas manifestaciones artísticas que nuestros ancestros dejaron en las cavernas y la contemporaneidad de la creación plástica nos ayuda a trazar puentes que, a su vez, sirven para alcanzar una comprensión más profunda de las pulsiones que mueven al arte actual. Este hecho queda claramente ejemplificado en la concatenación de conexiones conceptuales, estéticas y procedimentales que hemos ido proponiendo en este artículo a través de las distintas obras estudiadas. Concretamente hemos puesto el foco de interés en el Arte Gráfico, sobre el cual cabe decir que el acto esencial de *impresionar* o de *estampar* un elemento sobre otra superficie receptora continúa constituyendo un recurso técnico tan esencial como primitivo, por más que se hayan sofisticado las técnicas y los procedimientos artísticos. Sea usando una matriz calcográfica o la palma de la mano, la base procedimental es similar y su resultado equivalente. El uso continuado de la huella como elemento



iconográfico en el arte viene a evidenciar la pervivencia de una de las más antiguas e intuitivas fórmulas para la generación de imágenes seriadas, la de la estampación. Evidentemente, a lo largo de la historia del Arte Gráfico las técnicas de estampación han ido evolucionando y sofisticándose considerablemente; pero a pesar de los innegables avances que han tenido lugar y de la cantidad de posibilidades procedimentales y plásticas con las que actualmente cuenta el artista grabador, la parafernalia técnica que hoy día envuelve al campo de la estampación hace que, con frecuencia, se olvide su esencia. Una esencia que reside en lo elemental del acto de estampar, en la dualidad huella-contrahuella, en el juego del contraste, en la sencilla presión de una mano entintada contra una superficie o en su uso como plantilla, como *matriz*.

#### Notas

1. Periodo Auriñaciense (Paleolítico). En Europa Occidental encontramos algunos de los ejemplos más significativos en las Cuevas de Altamira en España o las de Pech-Merle, Lascaux y Les Trois Frères en Francia.
2. En ocasiones la mano aparece como imagen aislada y en un lugar preferente dentro de las cuevas. Tal es el caso de la mano silueteada en negro que preside la gruta de Gargas, o la del Salón del Trono de Pech-Merle, ambas en los Pirineos franceses. Otras veces las manos se concentran recubriendo áreas concretas en el interior de las cuevas, que en casos recuerdan a capillas. Cuando no, sencillamente acompañan a representaciones ya sean abstractas o naturalistas. Es bastante común encontrarlas junto a imágenes de animales.
3. La serigrafía, a pesar de ser la más reciente de las técnicas de estampación consideradas tradicionales, encuentra su antecedente más directo precisamente en el estarcido y el empleo de plantillas, la más antigua de éstas, probablemente, la mano.
4. Una conocida aserción de Louise Bourgeois es "I am my work. I am not what I am as a person."
5. No debemos olvidar que el historiador del arte y marido de Louise Bourgeois, Robert Goldwater, publicó uno de los libros más importantes sobre el primitivismo

en las vanguardias, Primitivism in Modern Art. Además, desde su traslado a Nueva York, Bourgeois tuvo la ocasión de codearse con numerosos surrealistas y expresionistas abstractos, quienes mostraron un notable interés hacia el arte primitivo. Concretamente, durante la etapa en que frecuentaba el Atelier 17 tuvo la oportunidad de conocer, entre otros, a André Breton, Marcel Duchamp, Max Ernst, Yves Tanguy y André Masson.

6. Su marido, Robert Goldwater, muere en 1973, después de treinta y cinco años de matrimonio.

#### Referencias

- >Giedion, Sigfried. 1981. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- >Hayter, Stanley W. 1949. *New ways of gravure*. New York: Pantheon.
- >Mamayo, Patricia. 2002. *Louise Bourgeois*. Guipúzcoa: Editorial Nerea, Colección Arte hoy.
- >Pollock, Jackson. 1980. "My Painting". En Pollock: *Painting*, eds. Barbara Rose, 65. Nueva York: Agrinde Publications Ltd.
- >Rosenberg, Harold. 1964. *The American Action Painters*. The London Magazine, Vol 1, Nº 4.
- >Sánchez Moreno, Iván. 2003. "Una mirada a los procesos creativos en arte-terapia: Louise Bourgeois". *Arte, individuo y sociedad*, nº 15. En Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid

#### Ilustraciones

- >Img1. de Mariano Cecowski. Licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported.  
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:SantaCruz-CuevaManos-P2210651b.jpg>
- >Img3. de Nanda Lanfranco. [http://arthistory.about.com/od/from\\_exhibitions/ig/Louise-Bourgeois--Femme/11-Portrait-of-Louise-Bourgeois-2003.htm](http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/Louise-Bourgeois--Femme/11-Portrait-of-Louise-Bourgeois-2003.htm)

# Morfología del ingenio

## *Morphology of Inventiveness*

Silvestre Vivo Millán silvestrevivomillan@hotmail.com

### Universidad

Universidad de Sevilla. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

### Breve biografía

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla (2003). Máster en Ciudad y Arquitectura Sostenibles, especialidad profesional (2008) y especialidad de investigación (2009) por la ETSA de Sevilla. Primer Premio en el concurso de 10 viviendas bioclimáticas en Castilleja de Guzmán (Sevilla, 2004), para la ampliación del Colegio de Infantil y Primaria en Tomares (Sevilla, 2007), y para el Comedor Infantil en Tomares (Sevilla, 2007). Profesor invitado en el Máster en Ciudad y Arquitectura Sostenibles de la ETSA de Sevilla (2010, 2011). Proyecto de Investigación “Nuevas tecnologías del hidrógeno” de la Fundación San Valero (Zaragoza, 2009). Colaboración con el DTCA de la ETSA de Sevilla para el Workshop en la Universidad de Valparaíso (Chile). Ponencias en congresos nacionales y autonómicos para la asociación Ambientalia (Madrid y Sevilla, 2009). Actualmente realiza la tesis doctoral titulada “La escala humana de la energía: escenarios prospectivos para un futuro plausible” en la ETSA de Sevilla.

### Resumen

A partir de las reflexiones vertidas en la serie alfabética bajo la temática “sobre las manos”, se intenta seguir una línea argumental sobre la relación entre mente y extremidades en el proceso creativo. La ciudad, entendida como un organismo vivo surgido de la propia creatividad de sus habitantes, ha propiciado un hilo histórico asentado sobre la comunicación y la energía, intrínsecamente relacionado con el modo de usar nuestro cuerpo. Introduciéndonos en el marco teórico que encierran los modelos sociales y la obtención de los recursos, se pretende enlazar las acciones y labores artesanales con el proceso evolutivo de la ciudad y su relación hermenéutica con la tecnología. Encuadrado el texto dentro del marco de investigación de una tesis

doctoral y a partir de una identidad digital bien definida por el autor, se intenta dar el valor oportuno a las acciones que nuestras manos encierran y su relación con todos los conceptos creativos de ciudad que han surgido y están apareciendo en la actualidad en la disciplina arquitectónica. El texto pretende concluir con una apuesta de imaginarios de futuros plausibles en donde las manos, como instrumento que posibilita el diálogo entre hombre y máquina, demostrarán que una futura revolución energética como la que actualmente vivimos en la comunicación gracias a internet, no será estrictamente tecnológica, sino creativa.

**Palabras clave:** Energía, comunicación, entropía, recursos, resiliencia, generación distribuida, procomún, revolución.

### Abstract

*From the thoughts expressed in the alphabetical series under the theme “about the hands”, the intention of following a similar analytic guideline about the relationship between mind and limbs within the creative process has been maintained. The city, understood as a living organism that rises from the creativity of its inhabitants, has led to a historical thread settled on communication and energy, intrinsically related to the way we use our body. By exploring the theoretical framework contained by social models and acquiring resources, the objective intends to link activities and handicrafts to the evolutionary process of the city and its hermeneutic relationship with technology. Accommodating the text within the line of research of a PhD combined with a well-defined digital identity by the author, all sum up to provide an appropriate value to the actions that our hands contain and their relationship with all the creative concepts of the city, that have emerged and are currently appearing in the architectural discipline. The text intends to conclude by betting on imaginary, yet plausible, futures in which the hands, as instruments that enable dialogue between man and machine, demonstrate that a future energy revolution similar to the one we experience today in communication through the internet will not be strictly technological, but creative.*

**Keywords:** Energy, communication, entropy, resources, resilience, distributed generation, procommon, revolution.

## Morfología del ingenio

Justo un segundo antes de la última *arquitectura inventada*, uno puede darse cuenta que inmediatamente detrás de la energía aparece cada ciudad como modelo por y para sí misma. Del mismo modo, cada tipo de sociedad que ha generado, se ha visto correspondido con un modelo comunicativo creado a partir del trabajo tenaz de aquellas manos de cada uno de los ciudadanos que le han dado forma. Es posiblemente el tiempo, factor que falta dentro de la ecuación de la eficiencia, el que nos ha enseñado que el uso de las manos persigue un objetivo claro que no es otro que la *liberalización de la memoria*. No importa si es desde el ámbito artístico o desde el más utilitarista de los sentidos; la sinergia entre manos y mente, es un claro ejemplo de una labor sin mando que persigue el despojarse de las propias labores que está realizando. Todo aquel peso que nuestras más versátiles extremidades dedican a coger a lo largo de su vida, es proporcional al lastre que nuestra mente intenta soltar para poder avanzar con mayor rapidez.

El dinero es energía (Douthwaite, 2010). Desde la aparición en la antigüedad de las minuciosas cribas trabajadas artesanalmente, el precio del oro se otorgaba en función de la cantidad de recursos empleados para su obtención y, es quizás esa labor manual, una de las primeras en divergir conceptos como valor y precio. De un modo muy parecido, la comunicación ha podido plegar en el espacio el coste de las necesidades más básicas heredando el conocimiento

de un modo muy diferente a como lo hacía originalmente la tradición oral. Detengámonos por un momento en las tablas sumerias; mediante el sistema cuneiforme sobre tablillas de arcilla en donde se crearon los primeros pictogramas hacia el 3.200 a.C., la transliteración permitió la creación del sistema de numeración sexagesimal babilónico, el cual permitía con un simple gesto de nuestros dedos, hacer múltiples operaciones para el desarrollo agrícola que anteriormente resultaron un gasto de esfuerzo y tiempo. Del mismo modo la tradición oral pasa a un segundo plano dejando al soporte jugar el papel de transmisor del conocimiento. Es a partir de ese momento cuando el operar la tierra se convierte en una labor más sencilla en donde el tiempo, se empieza a dividir en sesenta espacios iguales. La ecuación del rendimiento se atrapa dentro del círculo de la eficiencia que permite un mejor uso de los recursos para la obtención de una misma cantidad de producto. Esta optimización del trabajo propició el nacimiento de las grandes civilizaciones antiguas, previamente a la desaparición del hombre nómada y la creación de los primeros asentamientos humanos. La ciudad empezaba a nacer, y más en concreto las ciudades estado, y lo hacía gracias a esa liberalización que nuestras extremidades eran capaces de otorgar a nuestra mente; lo urbano como resultado del milagro de la repetición del hombre por el hombre (Sloterdijk, 1993), hace al hombre abandonar las antiguas hordas optimizando energía y comunicación, sirviéndose así como metáfora del trabajo de nuestras manos. Sirva como ejemplo que el Neolítico es posiblemente, el primer caso en la historia de sobreproducción y que inevitablemente condujo al ser humano a uno de sus primeros ocasos por comenzar a medir sus necesidades mediante los factores tiempo y dinero.

Posteriormente, habría que entender el salto del Éufrates al Nilo como un silogismo histórico prolongado hacia el año 31 a.C., en donde la escritura volvería a mostrarnos su capacidad de evolución. El antiguo Egipto fue un claro testigo de cómo miles de manos manchadas de sangre, eran capaces de levantar inmensas pirámides que avalaban el uso intensivo del trabajo manual de la tierra. La transmisión del conocimiento se hacía cada vez más rápida mientras que al mismo tiempo, una cuenca tan ubérrima con la del Nilo se salinizaba debido a la sobreexplotación hasta llegar al estado de la desertización y la ruptura de los ciclos de lluvias. La empatía de sus ciudadanos con el medio podría entenderse como inversamente proporcional al generado por sus científicos. De igual modo no dista en exceso el posterior caso de la Roma imperial que, para alimentar a la gran capital, le era necesario el trabajo de miles de hombres más allá de sus fronteras (Rifkin, 2010). Los casi quinientos años de dominio sobre el Mediterráneo fueron una muestra más de la voracidad humana en donde puede verse que, la entropía que generaron ambas civilizaciones es quizás sólo comparable con la globalización actual y en cierto modo, nos hace entender que la escasez de sus recursos, conlleva la conversión de la energía en deuda y la aparición del colapso social: en definitiva, se hace imposible vivir de lo que no se puede tocar, de lo inasible. Hacia el 711 d.C, la iberia musulmana nos abriría las puertas a un nuevo tiempo para ver el milagro definitivo de los números con la aparición de la grafía árabe (Asimov, 1977). Calculando en base de diez, no tardaron en darse cuenta que sólo bastaba con cerrar las manos, hacer desaparecer los dedos y crear la nada, el cero, para poder contar hasta infinito. Se abría así un mundo de creatividad encerrado en el espacio distal que propiciaría los más grandes

avances en la ciencia y por ende, en las técnicas constructivas. Es quizás aquí donde cobra más importancia, la labor manual de los copistas islámicos que transmitieron el saber por el mediterráneo e hicieron posible la germinación del renacimiento italiano. La nueva arquitectura se levantaba conjuntamente con las manos de los obreros y la elaboración, catorce siglos antes, de Los Diez Libros de Vitrubio; espacio y tiempo detenidos, y a la misma vez, maleables como el metal ardiente.

Pero todo este proceso de liberalización del lastre que nuestra cabeza tiende a soportar, exigiría muchísimo más esfuerzo y diálogo entre mente y extremidades; algo mucho más allá del papel que desempeña el lápiz. La ciudad exponencial, la que hemos heredado y de la cual no nos será fácil desprendernos, se germinaría primero con la aparición de la imprenta (1450 d.C.) y más tarde con la invención de la máquina de vapor (1765 d.C.). Tanto Gutenberg como James Watt respectivamente, escenificaron perfectamente el inicio del paso de lo mecánico a lo termodinámico, dando lugar a un nuevo *manual* del urbanismo y del modelo social. El crecimiento exponencial de la sociedad a partir de la revolución industrial bajo nuevos paradigmas de la comunicación y la energía, generó un nuevo concepto de entender la ciudad y el pensamiento; hasta ese momento no se había generado en la historia tanta literatura científica y antropológica. Sin tiempo para aferrarse a lo artesanal, un arquitecto como Tony Garnier fue capaz de dibujar lo que será la nueva *Cité Industrielle* (1904), en donde se nos muestra lo trágico cómico de la repetición de la arquitectura por la arquitectura a partir de la seriación, fagocitando así una huida entre contrarios con la esperanza de lo idéntico como bandera de la personalidad

urbana; como resultado, la ciudad despojada de la compactación y fragmentación primigenia. La ciega fe del ser humano en la infinitud de los recursos y en su capacidad de sostenerse bajo sus pies, se interpreta como si se tratara de un ejercicio de equilibrio inestable sin sentido. El hombre ha pasado de trabajar la tierra a jugar con fuego y de ahí, sólo puede crearse aquello que olvida la ciudad y niega lo público como espacio de creatividad y relación. Del mismo modo en la educación, aquellas actividades como la pintura, la escultura, la música, artes plásticas, etc., pasan a un segundo plano en la jerarquía de materias de estudio, relegando su primera posición a todo aquello que sirva principalmente para producir. Nuestras extremidades, pensadas como herramientas o como una prolongación de las mismas y fuera de todo aquel contexto creativo, nos llevan a esa imagen de los estigmas que Goya logró pintar en las manos de los fusilados del 3 de Mayo, anticipándose a lo que estaba por venir.

Esta negación de lo artesanal como manual para la creación e implicación en la ciudad, es capaz de dar modelos urbanos tales como la *ciudad vertical de Hilberseimer* o la paradójica *jerarquización horizontal* que Le Corbusier ideó para la ciudad india de Chandigarh, tan dispares ambas de la ciudad tradicional como lo vernáculo y manual respecto al Estilo Internacional. Urbes creadas a partir de un sólo gesto o esbozo sobre el papel, que anulan el protagonismo humano y participativo en favor de nuevas máquinas que alteran el código de la movilidad y de la visualización urbana. Sin anular la gran cantidad de avances que el S.XX ha propiciado a nuestra sociedad, tal y como afirmaba Robert Smithson, “*quizás esta ha sido la época humana donde la entropía*

*al fin, se ha hecho visible y tangible para todos los ciudadanos sin excepción*” (Smithson, 1966). Posiblemente las sequías de los años 70 en el Gran Lago Salado del desierto de Utah, mostraron esta metáfora en esencia en su escultura *Spiral Jetty* al volver a hacerse visible y sensiblemente transformada por el tiempo oculto bajo el agua; ese agua que durante años, trabajó como las manos de un escultor alterando la textura y superficie original de las más de 5.000 toneladas de basalto que decenas de máquinas llegaron a colocar sobre la superficie.

Sin esencia, en medio de una gran crisis de valores, y velada la realidad arquitectónica por la fiesta económica de las últimas décadas alargando la agonía de aquello que tiende a caer por su propio peso, la ciudad comienza a homologarse como un producto producido por un proceso que está más allá de la manufacturación. Esa seriación que no tiene en cuenta la termodinámica del proceso, se introduce en un mercado basado en reglas, en patrones mínimos; se fabrican así múltiples objetos asociados a la industria automovilística que necesitan de un sello de calidad, que certifique que todo el proceso productivo ha pasado por unos estándares mínimos de homologación. La ciudad ya no crece como un organismo autónomo y vivo; se reproduce igualmente en serie. La ciudad moderna no sólo está construida a la escala del coche; se construye con el mismo patrón y lógica de los coches. Los edificios tienen su propio sello técnico donde el promotor, ya no es el usuario de la vivienda y donde los usuarios de la ciudad, han dejado de construir su barrio. Un modelo totalmente opuesto a la *molécula urbana* (Fisac, 1969) descrita años antes por Miguel Fisac, donde dejaba muy claro que el origen de la ciudad estaba en

lo más minúsculo de nuestro cuerpo. Nuestras manos construyen la ciudad y ésta, siempre nos responde para que sepamos cómo debemos usarlas bajo su propio modelo específico y no genérico.

Tal y como afirmó el poeta Jean Paul, los libros no son otra cosa que voluminosas cartas a los amigos (Sloterdijk, 1999). En la era de Internet, se vuelve a dar un paso gigantesco en esta historia de la comunicación y la energía poniendo en evidencia la herencia clásica del humanismo; un salto más elevado si cabe que el experimentado desde la trasmisión oral a la aparición de la escritura. Muchos arquitectos actualmente están encontrando dentro de esta nueva realidad, acciones y calificativos para la ciudad propias del comportamiento y habilidades de nuestras manos. Se comienza a hablar por ejemplo del concepto de *resiliencia urbana*. Si hasta ahora la ciudad había demostrado no admitir las deformaciones mecánicas sin batirse o romperse, buscaba entonces una escapatoria en la ductilidad o la maleabilidad; bien extendiéndose en finos hilos urbanos fácilmente acomodadizos que generan grandes espacios famélicos y/o residuales, o bien en finas capas superpuestas que, lejos de entenderse como una huida del zoning, plantean segregaciones sociales difícilmente remediadas. El medio urbano actual responde a situaciones en las que demanda una mayor elasticidad, de tal modo que pueda absorber la energía de su propio pliegue y deformación para poder asumir situaciones límites y sobreponerse a ellas. Como un ente vivo y molecular, la ciudad demuestra ser más resiliente que incluso el propio territorio. El ser humano así aumenta su capacidad de absorber perturbaciones sin alterar significativamente la característica estructural y funcional de la ciudad, confiando en la implicación

y la labor manual para recuperar el estado original una vez que la tormenta haya pasado.

La portabilidad de los nuevos objetos de futuro que nos permiten la comunicación horizontal y la geolocalización en tiempo real, hacen más complejo aún si cabe nuestro modelo social incrementando nuestra capacidad de resiliencia, mejorando por tanto los mecanismos auto-reguladores que inciden a la hora de cultivar la riqueza de especies, el desarrollo del hábitat social y la puesta en carga del metabolismo urbano. El diseño de todos estos nuevos dispositivos pretende superar la paradoja entre el poder del hombre mediante sus manos y la autoridad de las máquinas. Si ambas partes se comportan como dos monólogos encontrados, es imposible que se produzca un diálogo mínimamente productivo. El nuevo enfoque busca el crecimiento mutuo inteligente de tal modo que, tanto máquina como hombre aumentan sus capacidades una vez unidos pero siempre dejando la toma de decisión en la razón humana. Se llega así a un punto tan distante como el planteado por Sócrates donde afirmaba que *“la escritura, acabaría con la capacidad de razonar de las personas”*. Más que acabar con la capacidad, se dedicará a liberar el peso de nuestra memoria.

En esta nueva sociedad actual bajo la filosofía del procomún o el llamado *think commons*, se empieza a hablar de *urbanismo táctico* o la acción inteligente y colectiva en la ciudad. Con el cuidado de que lo llamado virtual no oculte o haga desaparecer lo cotidiano y artesanal, hablamos de identidades líquidas que casi se nos escurren por nuestros dedos, recuperando si cabe la idea de otredad y alter ego de la caverna platónica. Aquellas manos que

sostenían los objetos para proyectarlos en la pared mediante el fuego, se han convertido en nuevos lugares urbanos de la realidad aumentada, capaz de mostrarnos un nuevo mundo de las ideas sin jerarquías ni dirección. Un nuevo espacio creativo en donde ya no es necesario diálogo previo para el acercamiento personal gracias a las nuevas identidades digitales. Un nuevo territorio de nano-tecnología casi inasible para nuestras yemas, capaces de almacenar y transportar viejos vectores energéticos que posibiliten sacar el máximo rendimiento al sistema semi-cerrado que es nuestra biosfera. Cada vez que deslizamos nuestros dedos sobre una pantalla táctil, estamos congelando en el tiempo millones de acciones a nuestro alrededor y de manos en movimiento.

En un momento donde el hombre ya no siente el universo como patria, se demanda más que nunca, y parafraseando a Miches Serres, un paso del contrato social al contrato geopolítico para hacer funcionar a la energía como la comunicación en la era de internet (Serres, 1990). El hombre mediante sus manos, producirá su propia energía y la compartirá bajo un nuevo paradigma económico que desvele que las crisis, son deudas inventadas por la falta de recursos para la obtención de los bienes necesarios. Se necesita por tanto un cambio más allá de lo que hoy se han venido a denominar las *Smart Cities*, concepto que va a servir sólo para enmascarar y seguir haciendo viejas prácticas urbanas. La descarbonización gradual de la energía no es más que el fiel reflejo del cambio de uso que hemos dado a nuestras extremidades para explotar nuestros recursos a lo largo de la historia. A pesar de volver a la confianza ciega sobre la tecnología y teniendo en cuenta que la euritmia evolutiva de la ciencia avanza mucho más

rápido que la propia del ser humano, desearemos que una futura revolución de la gestión de los recursos no sea tecnológica, sino creativa, para poder hablar así de la conquista real de una escala humana de la energía.

## Referencias

- >Richard Douthwaite, 2010. *Money and Energy. The Post Carbon Series: Economy*. Post Carbon Institute.  
<http://www.postcarbon.org/report/580918-economy-money-and-energy>  
(Consultado el 15 de Noviembre de 2011).
- >Sloterdijk, P. 1993. *En el mismo barco*. Madrid, 2002. Editorial Siruela.
- >Asimov, Isaac. 1997. *Cómo descubrimos los números*. Barcelona, 1984, Editorial Molino.
- >Smithson, R. 1966. "Entropy and the new monuments". En Flam, Jack (ed). *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Jersey, Barcelona 2006, Editorial Gustavo Gili.
- >Fisac, M. 1969. *La molécula urbana: una propuesta para la ciudad del futuro*. Madrid, 1969. Ediciones y Publicaciones Españolas (EPESA).
- >Sloterdijk, P. 1999. *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid, 2003. Editorial Siruela.
- >Serres, M. 1990. *El contrato natural*. Valencia, 2004. Pre-textos.
- >Rifkin, J. 2009. *La civilización empática*. Madrid, 2012. Editorial Paidós.

# Un juego de manos

## *Conjuring Trick*

Marta Linaza Iglesias

mlinaza@pdi.ucm.es

### Universidad

Universidad Complutense de Madrid. Centro de Estudios Superiores Felipe II.

### Breve biografía

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, especialidad Escultura (1984). Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis titulada “Manejo de Herramientas y Gesto en la Creación Escultórica” (2006). Profesora de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca (2002-04) y Profesora Contratada Doctora en el CES Felipe II-UCM (desde 2003). Directora del Proyecto de Integración del Arte Contemporáneo en el Medio Rural, Ayuntamiento de Valdesimonte, Segovia (2005-08). Codirectora de los proyectos de investigación vinculados al CES Felipe II-UCM “Artefactos del Carnaval”, con la colaboración del Ayuntamiento de Aranjuez (2008-11), “Tallando”, con la financiación de la empresa Cristóbal Flores, “Casa de Madera”, con la financiación de la empresa Becara (2010) y Paisajes Paralelos, proyecto de innovación y mejora de la calidad docente (2011). En la actualidad es responsable del programa Sculpture Education Europe para Sculpture Network.

### Resumen

Son reflexiones sobre el arte como transmisor del gesto. El artículo se sitúa en una zona intermedia entre el uso o la negación de la mano en el arte último tratando de abarcar un punto de vista lo más amplio posible para indagar en el proceso y en el resultado final, la obra, y cómo esto ha ido determinando cambios no sólo en la consideración de la escultura, sino del arte en general. Desde el punto de vista de la docencia es muy sugerente la recopilación de testimonios de distintos artistas en torno al tema. La conclusión que puede extraerse es que cuanto más se aproxime el análisis a lugares de interés compartidos por artistas

con concepciones muy distintas, más se abre la perspectiva del estudio. Es sólo una indicación para un estudio mucho más riguroso y extenso.

### Palabras clave

Mano, herramienta, gesto, proceso, conocimiento, docencia.

### Abstract

*They are reflections on art as a transmitter of the gesture. The article is set in an intermediate region between the use and the denial of the hand in art. Its point of view is widespread, embracing as many angles as possible in order to trace the process and the final result, the work of art, and how this has determined changes, not only in consideration of the sculpture but in general art. From the perspective of teaching, the collection of different artists' testimonies on the theme is very suggestive evidence. The conclusion to be drawn is that the greater the proximity of the analysis to areas shared by artists with very different conceptions, the wider the perspective of the study. It is just an indication for a much more rigorous and extensive research.*

### Keywords

*Hand, tool, gesture, process, knowledge, teaching.*



## Un juego de manos

*“No soy lo que soy sino lo que hago con mis manos” (Bourgeois 2010, 1)*

Las manos del escultor son herramienta y la herramienta es prolongación de sus manos. Cuál ha sido la relación de estas con la obra es una cuestión relevante cuando repasamos la historia del arte del siglo XX, uno de cuyas características es el impacto que ha tenido la negación o el uso de la mano en la producción de las obras.

Quizá el territorio intermedio entre ambas actitudes sea un lugar sugerente para analizar la obra de distintos artistas desde que las vanguardias alteraran algunos de los objetivos que hasta entonces se marcaban para el arte.

Richard Serra (1939), recopiló entre 1968 y 1969, una lista de verbos (vaciar, plegar, salpicar, enrollar, doblar, partir) que pudieran asociarse con el proceso de esculpir, relacionando de este modo la acción a la producción de obras.

*“El método de construcción está basado en la manipulación. Un procedimiento de manipulación continua, tanto en el taller como en el propio emplazamiento, utilizando maquetas de tamaño natural, me permite percibir estructuras que yo no podría imaginar” (Serra 1992, 17)*

Ese infinitivo que volveremos a ver en la obra de tantos artistas es lo que vamos a utilizar como hilo para seguir un modo de hacer que no tiene la mirada puesta únicamente en el objeto final, sino que encuentra su identidad y sentido en la acción y en el proceso. Fruto de esa acción, aparece como instrumento fundamental la mano, que se constituye en lenguaje, en forma y en herramienta.

Para hablar de herramientas y de gesto habría que acudir en primer lugar a la obra de Auguste Rodin (1840-1917), donde comienzan a aparecer cuestiones relacionadas con la importancia del proceso de ejecución de la pieza, con el gesto del artista, con la fragmentación y no solo con la representación siguiendo un canon.

*“En la escultura de Rodin el lugar del significado es la superficie del cuerpo, esa frontera entre lo que pensamos como interno y privado y lo que reconocemos como externo y público. Y es una superficie que expresa los resultados de las fuerzas internas y externas por igual. Las fuerzas internas que condicionan la superficie de la figura son, por supuesto, anatómicas, musculares. Las fuerzas que conforman la figura desde el exterior mismo dependen del artista, de su acto de manipulación, de su artificio, de su proceso de construcción” (Krauss 2002, 39)*

En algunas de ellas existen rastros de accidentes ocurridos durante el proceso de fundición que el artista no ha querido corregir; en otras, las marcas dejadas por distintos utensilios (zonas rebanadas con algún útil cortante, zonas aplastadas) forman parte de su voluntad de obligar al espectador a reconocer la obra como resultado de un proceso donde *“el significado no precede a la experiencia, sino que*

*se produce en el proceso mismo de la experiencia.” (Ibid, 40)*

La siguiente figura que es obligado mencionar para tener una idea de cómo ha enfocado el arte del siglo XX la cuestión del proceso de realización de la obra es Constantin Brancusi, (1876-1957), punto de partida de toda la escultura moderna. En el extremo opuesto y contemporáneo de Rodin, su obra se alimenta, entre otras cosas, de la tradición del trabajo de la madera en su Rumanía natal. Sus esculturas nos brindan una ausencia total de gestos. Su trabajo con la talla directa implica grandes esfuerzos físicos con todo tipo de herramientas que ocultaba para no hacer alardes de fuerza ante las visitas.

*“Nada indicaba que estuviera trabajando en una obra. Todo allí parecía haber brotado por sí solo y alcanzado la plenitud.”*  
(González 2003, 71)

Su obra es absolutamente manual con un pulimento extremo, donde el brillo no es una “cualidad espiritual, sino material” que deja fuera cualquier indicio del trabajo, para emparentarse con acabados industriales. Y esto la vincula a Marcel Duchamp (1887-1968), amigo y contemporáneo suyo, quien descarta la relación de la mano con la obra, en un ejercicio de reducción de la actividad artística a una mera elección mental, más que a una operación de habilidad manual. Aparece el ready-made que nace como pregunta *¿qué es lo que hace que una obra se considere arte?*, como elemento y como instrumento imprescindible de su lenguaje y va a permanecer alojado en la actividad artística a lo largo de un siglo, por lo menos, siendo utilizado de manera recurrente por distintos



Imgl. Ignacio Bautista (MUTIU) Domínguez, 2009. 23 x 3.5 x 21 cm. Técnica mixta.

artistas y movimientos. Es un verdadero juego de manos lo que Duchamp realiza con el arte y para el arte abriendo el discurso artístico a obras como ésta.

En la obra “Domingueros” del artista madrileño Ignacio Bautista (Mutiu) la presentación de objetos de contextos tan diferentes puede considerarse de gran valor como ready-made, una vez que el título recoge y amplía sus significados. Aquí el carácter manual de la obra se puede encontrar en un espacio que va del juego a la oración y viceversa, en un tiempo de ocio, de otra época, muy española.

*“Uno de los misterios del ready-made es que reconoce que ya no es posible acceder a la formación, construcción, modelado o forja*

*a través de las manos de un artista. El readymade reconoce que la materia está siempre ya formada, completamente definida, aun antes de que tengamos acceso a ella.”* (Buchloh, 2005, 100)

Es también el caso de Gabriel Orozco (1962), artista mejicano contemporáneo, figura a medio camino entre la tradición artesanal y el readymade para quien la acción es tan importante como la labor intelectual. *“Para mí la escultura es un recipiente que contiene y transporta algo”* (Orozco 2005, 118)

No es una elección mental y una nueva presentación del objeto, es la insistencia en recuperar el valor de uso, en recobrar el acceso al objeto sin olvidar los procesos utilitarios del mismo dentro de una estructura social y comunicativa. Así, el objeto experimenta modificaciones en cada intervención propuesta asumiendo de este modo un carácter orgánico. El crecimiento orgánico y el juego son dos concepciones fundamentales de su trabajo. La propia creación del producto final del objeto viene derivada del proceso de comprensión del objeto a través de su intervención artística.

*“Estoy construyendo situaciones en las cuales puede haber una contradicción y un juego entre la escala del individuo y su entorno. Creo que en mis mejores obras –las que han generado mayores discusiones o han llamado más la atención– está presente este juego del gesto relativamente económico y mínimo, individual, que genera al mismo tiempo una proyección significativa enorme, como si fuera una obra gigantesca... En mis objetos hay siempre un juego con la memoria; una memoria casi física: como cuando te pones un tenis viejo y tu pie lo recuerda. Trato*

*de diseccionar la memoria, de ver lo que contiene y entonces la vuelvo a cerrar, para que siga funcionando. Es importante que los objetos funcionen como objetos reales: el coche como coche, el elevador como elevador, la bicicleta como bicicleta, sólo que en sí mismos... Creo que algunas de mis piezas, aunque sean pequeñas, dejan una estela de significado; pero que actúa exactamente igual que una estela en el mar, que de pronto parece que se pierde, pero nunca del todo, algo de ella se queda ahí, en el horizonte.”* (Orozco 2011)

La materia para Orozco es la portadora de la idea y no un fin en sí misma. En su trabajo recurre al mundo como taller e interactúa con él buscando su dimensión filosófica, para dejar de lado la pura representación. El diálogo que se produce entre el artista y la realización de la obra es de suma importancia en los procesos de configuración de la misma. Y aquí aparece su gran gesto, o mínimo, en esa dimensión ideológica en torno al objeto artístico: qué material utilizas, cuánto dinero gastas, cómo lo trabajas, etc., nociones alrededor de la conciencia del sistema de producción del objeto artístico que influirán en el resultado estético e impondrán unas reglas de distribución y de consumo en el mercado cultural y financiero de la obra.

*“La actitud política, económica e ideológica de un artista comienza en el momento en que decide cómo va a ejecutar una obra. Y esto tiene consecuencias incluso en el destino de la pieza, dónde va a terminar: en un museo, en una casa, en una institución pública o en un basurero.”* (Orozco 2011)

En los múltiples registros que se pueden hallar en su obra hay siempre esa parte de artesanía “recuperada” (propia de un país como Méjico) y esa otra de readymade posmoderno, como el tema de la mesa, plataforma para una actividad posible, paisaje, plataforma de trabajo. “Yo diría que en esas mesas de trabajo sucede algo escultórico.” (Orozco 2005, 117) Y eso a lo que puede aludir Orozco tiene que ver con el hacer.

*“La palabra arte es un verbo, como correr, navegar, mirar, respirar, comer. La palabra hacer se define por la acción. En esa acción se descubren las posibilidades del arte. No en el objeto fijo, acabado, resuelto, sino en lo que sucedió infinitamente antes. Ese objeto final debe ser la calma del gesto contenido, de los gestos anteriores que llevaron a su realización.”* (Orozco, 2011)

En su obra hay ciertos rasgos que la vinculan con artistas del Arte Povera. Uno de ellos, Giuseppe Penone (1947) comienza a trabajar a partir de los años setenta en obras cuyos títulos son infinitivos: “Ser río”, “Respirar la sombra”, “Repetir el bosque”, “Desenvolver la piel” donde existe una identificación de él mismo con los procesos naturales y también con el pasado cultural. Esculturas que no son objetos acabados sino que permanecen abiertas relacionando “agente, acción y resultado”. (Didi-Huberman 2009, 47)

En sus textos, espléndidos y muy recomendables y en su obra, Penone expresa constantemente su práctica artística, la lógica de su investigación plástica.

*“La experiencia táctil es la primera lectura de la realidad que nos rodea. Sólo más tarde se aprende a ver y sentir que se puede corregir cualquier inexactitud en la vista. La conciencia de un conocimiento táctil ayuda a ver la realidad con mayor precisión, más allá de su apariencia”.* (Penone 2011)

Haciendo una lectura táctil del mundo desarrolla el procedimiento del frottage, en obras como “Verde de bosque”, “Párpados” o “Paisaje del cerebro”. En esta última hace una profunda indagación sobre la manipulación, como gesto de desplegamiento, en un intento de tocar el pensamiento.

Donde llega la mano ha de llegar el pensamiento, donde está el pensamiento no siempre puede acudir la mano, éste no tiene una manifestación física. El valor de una creación conceptual se limita a la idea. En la ejecución hay otros muchos registros que aprender. Existen multitud de procedimientos con los que educarse, con los que conocer el comportamiento de la materia, del mundo.

*“Hay que optar por cómo se quiere conocer: o bien se desea el punto de vista (objetivo), y entonces hay que alejarse, abstenerse de tocar; o bien se desea el contacto (carnal), y entonces el objeto de conocimiento se transforma en materia que nos envuelve, nos despoja de nosotros mismos, [...]”* (Didi-Huberman 2009, 76)

El frottage es una técnica arqueológica que capta las huellas más antiguas:

*“El frottage es tanto lectura y comprensión como registro fiel*

*de la forma. Es imagen directa, inmediata, imagen primera de la realidad, primera lectura y codificación de una superficie. Acto de conocimiento a través de la piel [...]” (Penone 2011)*

Su obra es producto de un proceso en cuyo origen estuvo el contacto con la piel. La huella que todo lo que tocamos deja en nuestra piel y la marca que a su vez producimos en lo tocado. A partir de una vasija antigua en la que encontró el registro de la mano del alfarero comienza una larga reflexión en torno al arte como transmisor del gesto. Concibió maneras de desarrollar esta idea de la memoria del gesto, como algo mítico que atribuía a la forma un sentido simbólico, piezas que expuso en 1975 en el Stedelijk Museum de Amsterdam en torno a “Vaso”. En 1980, continuando con esta preocupación, realiza “Árbol de agua”: en escayola recoge y apila las huellas del interior de sus manos, en un material dúctil que ha sido presionado, sostenido y atrapado por sus dedos y que por ello le otorga una dinámica particular. La condición de horizontalidad del agua pasa a tener la condición de verticalidad propia de la escultura a través de un juego de manos, del registro de sus propias manos. Es un procedimiento similar al que utiliza Orozco en “Piedra que cede” (1992), obra de plastilina que es el recipiente de las huellas de las manos de la gente que la toca y de todo el polvo impreso en su grasa. Una sustancia que es un vehículo, un recipiente y un contenedor. De ideas y de gestos. También en su obra “Mis manos son mi corazón” de 1991 aparece la misma materia receptáculo de sus huellas y transportadora de múltiples significados, en un gesto simple.

*“El sentido del tacto nos conecta con el tiempo y la tradición: a*

*través de las impresiones del tacto damos la mano a innumerables generaciones.” (Pallasmaa 2006, 58)*

Pero no sólo la escultura posee el carácter táctil que la convierte en transmisora del gesto; el testimonio del artista mallorquín Perejaume nos dirige hacia la pintura:

*“En la medida en que en la experiencia de la pintura hay una emotividad, una erótica de los colores, de las pastas, etc., ésta intenta suplir la experiencia. No tienes la experiencia real del paisaje que pintas pero en cambio tienes la experiencia, táctil, sensual, de la pintura. La pintura tiene algo de erotismo absoluto, de piel [...] De todo esto ya no queda nada. Era una erótica que estaba en el aire. Ahora a la gente le seducen otros soportes, los fotográficos, más brillantes...”*

*Lo que veo en generaciones más jóvenes, lo que veo más difícil de recuperar, es la erótica de la pintura, esto de las pastas, los raspados, no sé si se ha perdido la erótica ocular o es que ha cambiado. El brillo, las pantallas, eso es otro tipo de erótica, pero ver un trazo de lápiz, una pincelada al fondo, todo esto... Matisse! Esa cosa de Matisse tan esencial, que o es pintura o no es nada, no se ha perdido pero está en reserva.” (Perejaume 2007, 21)*

## Referencias

- >Bois Y. A. 1992. *Richard Serra*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- >Buchloh, B. 2005. *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Madrid: Conaculta/ Turner
- >Didi-Huberman, G. 2009. *Ser Cráneo*. Valladolid: Cuatro Ediciones
- >Frémon, J. 2010. *Louise Bourgeois*. Barcelona: Elba
- >González García, A. 2003. "La zanja luminosa". *¿Qué es la escultura moderna?* (pp71-112). Madrid: Fundación Mapfre Vida
- >Krauss, R. 2002. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal
- >Olivares, R. Entrevista a Perejaume. Mayo 2007. *El mundo como sala de exposiciones*. Exit (28)
- >Pallasmaa, J. 2006. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili

## Referencias en Internet

- >Entrevista con Giuseppe Penone Andrea Bellini. *Flash Artonline.it*. (acceso abril 2011). [http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo\\_det&id\\_art=8&det=ok&titolo=GIUSEPPE-PENONE](http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=8&det=ok&titolo=GIUSEPPE-PENONE)
- >Jesús Segura Cabañero, *Fenómenos y acontecimientos en la obra de Gabriel Orozco*, DIGITUM 2011. (acceso abril 1, 2011). <http://hdl.handle.net/10201/18092>
- >Conversación con Gabriel Orozco por María Minera. *Revista Letras Libres*. (acceso julio 2011). <http://letraslibres.com/revista/artes-y-medios/conversacion-con-gabriel-orozco>

## Ilustraciones

- >Obra y fotografía de Ignacio Bautista (MUTIU) Domingueros, 2009. 23 x 3.5 x 21 cm. Técnica mixta. El autor de la obra ha autorizado la autora del artículo para el uso de la imagen.

# Visiones de un futuro: el cuerpo en construcción

## *Visions of the Future: the Body in Construction*

Soledad Córdoba Guardado info@soledadcordoba.com

### Universidad

Universidad de Zaragoza

### Breve biografía

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (2001). Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (2007). Ha disfrutado de becas y estancias en París (Cité Internationale Universitaire), Londres (Tate Britain, The Hyman Kreitman Research Centre), Madrid (Casa de Velázquez) y Barcelona (Hangar, Centre de Producció d'Arts Visuals). Su trayectoria artística está avalada por premios como el de Fotografía de El Cultural o el Premio de Artes Plásticas de la Fundación Universidad Complutense de Madrid. Ha participado en proyectos de innovación docente e impartido cursos como ponente invitada en el Instituto Europeo de Design (Madrid), el Gobierno de Aragón o la Universidad de Zaragoza. Ha colaborado en proyectos culturales del Ministerio de Cultura, de la Presidencia Europea de España en EEUU o del Instituto Cervantes. Su trabajo ha sido presentado en exposiciones individuales y colectivas como el Instituto Cervantes de Chicago, Alburquerque, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Espacio Cultural Conde Duque, Museo de Bellas Artes de Oviedo, Centro Niemeyer, la Galería Marlborough (Madrid-Barcelona) o la Galerie Van de Weghe (Amberes). Actualmente es Profesora de Fotografía en la titulación de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza.

### Resumen

A lo largo de este texto he ido describiendo miembro tras miembro el cuerpo futuro, a través de un ineluctable recorrido por lo que se ha entendido durante siglos por un postcuerpo que trascenderá al nuestro de carne y hueso.

La representación de este cuerpo ha pasado por las manos del hombre como lugar donde investigar diferentes perspectivas y visiones, desde la creación de

un ser a su imagen y semejanza –recurriendo para ello a la magia, el engaño, la alquimia, la ciencia o la técnica– hasta mejorar el propio cuerpo con la intención de que éste sea superior e invulnerable a la enfermedad y la muerte.

Las cuestiones que surgen de La representación del cuerpo futuro están relacionadas con el acto creativo y el aprendizaje sociocultural. De hecho, una de las principales vías se desarrolla desde la visión inherente a la condición humana, de cómo la humanidad ha ido avanzando gracias a ese deseo desmedido por indagar, especialmente, en los secretos del cuerpo humano.

### Palabras clave

Creación, cuerpo, futuro, postfotografía, cyborg, cibercuerpo, humano.

### Abstract

*Throughout this text, I have described the future body part by part, by embarking on an inevitable journey through what, for centuries, has been known as a postbody, which will transcend our own flesh and blood.*

*The representation of this body has been used by man as a place of research of the various perspectives and visions, from the creation of a being according to his own image –resorting to the likes of magic, deception, alchemy, science or technical knowledge to achieve this– to the improvement of this own body, up to becoming superior and immune to illness and death.*

*The questions that arise from The Representation of the Future Body are related to the creative act and to socio-cultural learning. In fact, one of the principal routes develops from the point of view inherent to the human condition, i.e. the way humanity has advanced, thanks to that boundless desire to investigate, especially regarding secrets of the human body.*

### Keywords

Creation, body, future, postphotography, cyborg, cyberbody, human.

## Visiones de un futuro: el cuerpo en construcción

Siempre me ha fascinado la idea de cuerpo desde sus múltiples visiones y cómo las posibles representaciones de éste han sido una constante a lo largo de nuestra existencia. Desde que el ser humano es consciente de su corporeidad, de su fragilidad y caducidad, no ha parado de indagar a través de la mecánica, la tecnología y la ciencia para crear utensilios que suplan sus carencias físicas o incluso con el objetivo de gestar de forma artificial un ser a su imagen y semejanza, con características corporales y mentales superiores, para convertirse en el inmortal receptáculo de su conciencia.

A lo largo de este texto haré una descripción –sin que esto suponga un ejercicio de profundización o análisis, sino más bien una exposición– de las inquietudes que han movido al ser humano a proyectar con sus propias manos un “nuevo ser”. De este modo, he confeccionado un catálogo personal seleccionando aquellas circunstancias o ideas que parten de una visión tan subjetiva como el arte o la literatura y que de alguna forma han influenciado a la ciencia y tecnología. Por este motivo, el artista se vislumbra como un visionario que con su lenguaje e imaginación inspirará estudios científico-técnicos a lo largo de los tiempos. El acto creativo y el aprendizaje sociocultural, han servido para que el hombre se piense a sí mismo como un objeto que puede ser mejorado. Pues mucha

imaginación y ciencia ficción rodean estas “visiones futuras” de un cuerpo, nuestro cuerpo futuro en constante construcción.

- I -

La creación de seres mecánicos se remonta a la literatura de todos los tiempos, de hecho encontramos las primeras leyendas en la mitología clásica. Por ejemplo, el tema de la vida artificial se despliega del mito del dios griego Hefesto al que se le adjudica la creación y posesión de seres mecánicos o la leyenda del titán Prometeo. Pero quizás una de las narraciones que mejor se adapta a las inquietudes del hombre es la de *Pigmalión* (Ovidio 2007, 310-312) de ella extraemos la idea de la animación de lo inerte mediante el acto fecundo del amor y la creación de la mujer perfecta de manos del hombre. Esto último también aparece reflejado en la leyenda de Zeuxis narrada por Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (Plinio 2002,64-65). A su vez, Pigmalión iluminó la imaginación romántica, prueba de ello se encuentra en *La obra maestra desconocida* (Balzac 2001, 9-57). Balzac aporta una visión de la problemática del artista como un alquimista que desea que de su obra fluya la vida y es en esta búsqueda de lo absoluto donde el artista experimenta con los límites de la “verdadera creatividad”.

Dentro de esta galería de antigüedades, pero con un enfoque más fantacientífico, la búsqueda de la creación de un ser artificial se localiza en la leyenda judía del *Golem* (Izzi 2000, 207-209) donde se plantea otra forma de transmutación y reanimación de una materia sin vida por medios de los saberes secretos de la cábala. Asimismo, las teorías del alquimista y médico suizo Paracelso (Izzi 2000, 310) sobre la creación *in-vitro*, basada en el cultivo del



semen humano, rememora al *Homúnculo* que aparece en *Fausto* de Goethe.

Es innegable que la imaginación y lo fantástico envuelve este deseo inventor que ha servido para impulsar los estudios científicos de nuestro tiempo. Igualmente, el estímulo creador deviene de la idea de superar los límites de la existencia mortal, el miedo a la muerte hace que se geste en la figura del inventor el propósito de igualarse a Dios. Esta idea tan reveladora ya se apunta en el Prometeo científico que descubrimos en *Frankenstein* o el *moderno Prometeo* (Shelley 2001, 115-353), un texto inspirador sobre el que se asientan los deseos ancestrales del hombre por crear un ser a su imagen y semejanza, describiendo la creación mecánica de la vida, además, profundiza en los límites del hombre y el uso del cuerpo humano como material biológico apto para investigar, construir y recomponer. Como moraleja se plantea la ética de lo científico a través de la responsabilidad del creador hacia su creación. Hoy ya podemos hablar del Frankenstein del siglo XXI, fruto de los avances científicos y médicos –los trasplantes de órganos, de rostro y miembros– son hoy día una realidad que nos permiten mejorar nuestra calidad de vida e incluso alargarla por medio de los avances en biotecnología.

- II -

La inquietud del hombre por los avances tecnológicos unida a la aspiración de imitar la vida es una de las más viejas aventuras culturales. Los autómatas son artefactos que surgen de la unión de arte y tecnología. Estas criaturas artificiales no existirían si la ciencia no hubiese permitido explicar el movimiento retrógrado,

los motores, los principios y leyes de la física, la mecánica e hidráulica, entre otros muchos avances técnicos a lo largo de la humanidad. Así que, el conocimiento técnico y la investigación científica eran los responsables de la fuerza motriz que daba “vida” o etimológicamente animaba, es decir, les prestaba un alma a los autómatas.

La historia del mundo automático está compuesto por una amplia variedad de juguetes mecánicos, ya desde antes del célebre tratado de Al-Jazarí datado del 1315 A.D. –donde se describe la invención del reloj elefante que estaba animado por una multitud de autómatas– se extiende un variopinto muestrario de seres automáticos construidos por mentes inquietas, pasando por el siglo XVIII con Jacques de Vaucanson (1709-1782), conocido por el realismo de sus famosos humanoides que marcaban el compás, tocaban instrumentos y cantaban, moviendo simultáneamente el cuerpo y respirando. Esta construcción de seres automáticos continúa haciéndose cada vez más sofisticada y perfeccionando sus mecanismos, hasta llegar a finales del siglo XIX e introducirnos en el siglo XX para gestar el robot, que hoy día conocemos de la mano de investigadores y equipos científicos como los actuales Machine Intelligence Laboratory de la Universidad de Cambridge, el Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT), Robotics Institute de la Carnegie Mellon University, la innovadora compañía de ingeniería y robótica Boston Dynamics, la japonesa ASIMO, OLogic, entre otros muchos centros de investigación robótica que hay por el mundo y como ejemplo, vasta con visitar la web EURON<sup>1</sup> (Red de Investigación de robótica Europea) y observar la magnitud de las investigaciones y el desarrollo avanzado para hacer robots cada

vez mejores.

El robot es una realidad innegable, aun así se depositan sobre él los temores y los deseos más arquetípicos. Y es desde la imaginación donde estas ideas se manifiestan, prueba de ello lo encontramos en multitud de narraciones fantacientíficas que se gestaron en el siglo XIX. Los relatos del escritor alemán E.T.A. Hoffmann, tanto en *El hombre de arena* (Hoffmann 2006, 57-92) como en *Los autómatas* (Hoffmann 2006, 178-210) se visualiza la figura del androide como un artefacto inquietante que llenó de asombro su época. La “inquietante extrañeza” que provocaban los mecanismos ocultos de estos seres mecanizados, despertaban una siniestra confusión entre lo conocido y lo desconocido. Esta extrañeza que se ve reflejada en muchas de las obras de lo fantástico, se relaciona con un texto muy paradigmático de Sigmund Freud, publicado en 1919, donde a través del término alemán *Unheimlich*, a pesar de su significado ambiguo, esclarece las fronteras entre lo siniestro y lo fantástico.

De igual modo, el concepto de androide se verá confrontado por la nueva metáfora del cuerpo biológico como máquina orgánica, defendida y teorizada por Julien Offray de la Métrie en *El hombre máquina* (1748). Aún así a finales del siglo XIX se siguen dando particulares puntos de vista sobre este tema, por ejemplo, Villiers de L'Isle Adam en su novela *La Eva futura* (1886), Karol Capek en su obra de teatro R.U.R. (1920) o en el filme *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, hacen uso del androide o robot, perfectamente confeccionado cuya perfección incluso roza la confusión con el ser humano, para depositar todos esos miedos, pues el robot no solo

representa el progreso y el poder de una sociedad en bonanza sino que saca a relucir la parte más descarnada y antihumanista. El miedo del hombre por estar supeditado a la máquina o la crueldad de la sublevación de seres sin alma, son en definitiva, los puntos más temidos de esta enigmática figura.

Pero no será hasta mediados del siglo XX con la asombrosa revolución informática, cuando el hombre vuelva a soñar con robots, androides y autómatas llenos de inteligencia que inspirarán sentimientos encontrados de amor y repulsa. Es evidente que esta disyuntiva está presente en películas emblemáticas; el cine ha explorado las vertientes más tecnofóbicas y racionalistas – surgidas de una sociedad cada vez más escéptica – dentro del clásico esquema de la confrontación entre la utopía, que ofrecen los avances tecnocientíficos y el derrumbamiento de ésta. De esta confrontación emerge un renacimiento social, un aprendizaje a modo de moraleja que advierte del uso deshumanizado de la ciencia como uno de los motivos por los que en un futuro se extinguirá el ser humano.

En la actualidad, en plena revolución robótica y digital, comprobamos cómo se continúa desarrollando tecnología para crear una criatura mecánica. A este respecto son muy interesantes las reflexiones de Rodney A. Brooks<sup>2</sup>, que ha asegurado que en los próximos cien años, habrá cambios espectaculares en los robots del futuro, ya que tendrán una Inteligencia Artificial tan desarrollada que se les transformará –incluso– en una nueva categoría de seres. En cuanto al arte, la revolución robótica y la digital son tenidas en cuenta por los artistas que utilizan la robótica como un

nuevo medio de creación. Ante nosotros se nos muestran obras construidas con amasijos de cables, sensores y metal chirriante<sup>3</sup>, abriéndose un campo de investigación cuyo propósito es el de hablar de la imparable máquina de la invención tecnológica y con ello hacer una crítica sobre la irresponsable acumulación de residuos y desechos tecnológicos debida a la rápida obsolescencia de éstos dentro de las sociedades tecnificadas. Como contraste, también están las reacciones que abogan por un consumo más comedido de la tecnología y la creación de ésta a través de los medios de reciclaje o el aprovechamiento más justo de las energías renovables respetuosas con el medio ambiente, como es el caso de la obra de Theo Jansen<sup>4</sup>. También son muchos los artistas que utilizan como herramienta de expresión la tecnología relacionada con la robótica o arte electrónico, enfocando sus investigaciones en el concepto de vida artificial, los ejemplos más novedosos se pueden encontrar en plataformas de lanzamiento de certámenes y festivales de arte electrónico<sup>5</sup>.

### - III -

Observamos cómo cada día nuestros cuerpos y mentes están más amenazados por “fuerzas” que proceden de los avances científico-técnicos. Es incuestionable la aplicación de la biotecnología en la medicina, genética, cirugía plástica, prótesis de alta tecnología... Todo esto intensifica el debate sobre una política del cuerpo y la posibilidad de rehacerlo como queramos. A este respecto es de destacar la actual aseveración de Gregory Strock, biofísico, en la que insiste en que “*empezamos a controlar los procesos de la vida y empezamos a controlar nuestro propio futuro evolutivo*”<sup>6</sup>. Forzosamente estos avances han conseguido fusionar organismo y

tecnología configurando un nuevo cuerpo, que se convertirá en la figura más controvertida del imaginario postmoderno: el *cyborg*. Éste se diferencia del robot porque conserva parte del psicocuerpo humano.

El *cyborg* alcanza gran protagonismo en el arte contemporáneo desde los años setenta, en el pensamiento *posthumanista* y en ciertas corrientes feministas. A este nuevo ser –que habita en el imaginario del cine, el arte y la literatura– se le dota de entidades *postorgánicas* más perfectas para hacerle inmortal e –incluso– asexuado. Es importante tener en cuenta lo que dice Donna Haraway (Haraway 1995, 251, 311) que declara –entre otras cosas– que el *cyborg* es una metáfora de lo que nuestra sociedad se está convirtiendo y que de hecho la cultura popular proyecta en el *cyborg* todo lo que somos y lo que podríamos llegar a ser. Bajo esta premisa, no es de extrañar que la euforia desprendida por este nuevo torrente de carne y metal que nos afecta como seres sociales, desencadene visiones originales y, cómo no, aterradoras al ver como nuestro cuerpo se rinde a la tecnología y forma parte de ella para crear una nueva aleación carne/metal.

La realidad es que estamos cerca de convertirnos en verdaderos *cyborg*, de hecho uno de los primeros en proclamarse el primer *cyborg* del mundo ha sido Kevin Warwick, este científico británico que en 1988 revolucionó a la comunidad científica internacional al implantarse quirúrgicamente un dispositivo chip en el brazo izquierdo y que en 2002 realizó una serie de experimentos donde un equipo de neurocirujanos crearon una conexión entre su sistema nervioso y un computador. En el 2010 ha afirmado que

“un día llegaremos a desembarazarnos de nuestro cuerpo y sus necesidades”<sup>7</sup> cuando estemos completamente conectados con el silicio. Warwick cree que la robótica cambiará definitivamente nuestras vidas y del mismo modo Rodney A. Brooks lo asevera con una de sus teorías a la que denomina más allá del cyborg. Brooks comienza con la premisa de que nuestra tecnología ha permanecido subdesarrollada durante miles de años. Encontrándonos ahora en el momento en que podemos incorporarla a nuestros cuerpos dejando de ser “puramente el producto de nuestra herencia genética para convertirnos en un tipo más lamarckiano de especie, constituyendo además la obra de nuestra propia tecnología” (Brooks, 2003, 273).

Stelarc, uno de los máximos exponentes del Body-art cibernético, anuncia con un entusiasmo desmedido la obsolescencia del interfaz cárnico sobre el que construye su obra teórico/artística (Dery 1995, 166). De hecho, las especulaciones de Stelarc han trascendido al campo de la medicina y la psicología desde donde obtiene una respuesta que contradice sus teorías, pues desde el terreno puramente científico se explica que un cuerpo completamente protésico como el que Stelarc promulga, es una quimera pues el sistema inmunológico se revelaría y las respuestas psicológicas serían imprevisibles. A pesar de estas críticas, la idea de que el ser humano puede ser trascendido por las tecnologías la seguimos observando a lo largo de su trayectoria (Fernández Hermana et al. 1997). En sus *performances* más recientes construye la figura de *cibercuerpo*, en ellas conecta su propio cuerpo a Internet mediante una serie de sensores para que el espectador desde otro lugar del mundo pueda dirigir sus movimientos corporales. A todo esto, hay

que añadir que otro de sus proyectos llevados a cabo dentro de esta línea, ha sido el de adherirse en su brazo una “tercera oreja”<sup>8</sup> desde la cual a través de unos sensores y un micrófono consigue oír.

La idea de traspasar la barrera de piel que separa las experiencias de un ser humano de las de otro, se encuentra perfectamente expresada en la performance de Sonia Cillari *Sensitive to pleasure*<sup>9</sup>, una performance interactiva en la que el espectador se convierte en el medio para que la artista canalice la reacción física ante su obra, representada por el cuerpo de una mujer desnuda inmóvil (criatura) que es la que interactúa con el espectador pues éste puede tocarla. A través de una antena de ondas radiofónicas situada en una interfaz sensora (un campo electrificado que envía datos de proximidad), el contacto con la “criatura” genera señales que envía a los electrodos conectados a la artista, como respuesta a los estímulos, el cuerpo de la artista se ve sacudido por espasmos.

Una posible lectura que socialmente puede extraerse de estas experiencias cibernéticas anda más cerca de un fascismo oculto tras el nuevo disfraz tecnológico; la posibilidad de que nuestro cuerpo y mente puedan ser controlados y manipulados a miles de kilómetros de distancia por personas que no conocemos, es una realidad posible y terriblemente asfixiante. El que los nuevos avances tecnológicos enfocados para el cuerpo estén plenamente controlados desde otros dispositivos externos, recuerda la realidad que se muestra en *Matrix* (1999). Esta reflexión sobre el control y el dominio del “otro” por medio de la tecnología integrada en nuestro cuerpo, remite de nuevo *Haraway* (Haraway 1995, 253-254) que explica que los implantes electromecánicos no serán en

ningún caso un modo de trascender a las limitaciones del cuerpo humano sino una manera de controlar al ser humano y asegurar la expansión del sistema por parte de quien lo vigila. Del mismo modo, apunta que las tecnologías son potencialmente represivas o liberadoras según estén en manos de unos u otros. Avanzando por este terreno, por ejemplo, en el cine de ciencia-ficción nos encontramos con un amplio imaginario de seres construidos y mejorados por medio de la biogenética, con sus ventajas y desventajas y por supuesto, visto como un posible futuro, es el caso destacar, entre otras muchas *Gattaca* (1997, Andrew Niccol), *Blade Runner*<sup>10</sup>, la saga *Resident Evil*<sup>11</sup>, *In Time* (2011, Andrew Niccol) o *Nunca me abandones* (Mark Romanek, 2010), entre otras muchas.

#### - IV -

El cuerpo humano siempre ha sido y seguirá siendo un lugar para la experimentación, debido a la necesidad constante de conocer y acceder a manipular sus límites. Y es que, hoy día, existen múltiples posibilidades de trascender a nuestro cuerpo, o al menos, reconstruirlo. Después de haber sometido el cuerpo a la fusión con el metal y de generar prótesis que hacen que éste se expanda, nos acercamos a un tema también de candente actualidad y que igualmente “violenta” al cuerpo, pero sin que se produzca necesariamente ninguna aleación: las nuevas tecnologías que transforman tanto física como virtualmente el cuerpo y cuyo resultado es un cuerpo idealizado, remodelado, reconstruido, rediseñado y ensoñado.

La construcción del ideal de belleza en la actualidad se concibe desde varias perspectivas, una de ellas tiene que ver con los numerosos

e innovadores avances tecnológicos, que afectan directamente a la imagen del cuerpo, es decir, las nuevas herramientas de manipulación y construcción de la imagen virtual, el retoque digital o *postfotografía*. Y otra, sería la del cuerpo agredido por la cirugía estética.

El “cuerpo ideal” pregonado desde los medios de comunicación y publicitarios es, muchas de las veces, una imagen virtual que somete a brutales carnicerías, problemas físicos y psicológicos a todo aquel que intenta alcanzarlo. Y es que la visión idílica del cuerpo es fruto de un peligroso juego de persuasión que incide, sin escrúpulos, en el miedo atávico del hombre hacia la muerte y a la necesidad de ser eternamente joven. De hecho, el problema de que nuestra sociedad no asimile la vejez es una de las consecuencias más peligrosas de dicho ataque. Esta idea de “cuerpo agredido” ha preocupado a muchos artistas, ya desde el inicio de los años noventa han ido surgiendo discursos estéticos y prácticas artísticas que, en unos casos, revisan el arte corporal de los años sesenta y setenta y, en otros, han efectuado planteamientos completamente nuevos sobre el cuerpo donde se tienen en cuenta los descubrimientos científicos-técnicos, el concepto de la belleza femenina difundido por los medios de comunicación y el acceso a ella mediante la cirugía o la realidad virtual. Un ejemplo claro que representa muchas de estas inquietudes, lo encontramos en la controvertida obra de la artista francesa Orlan<sup>12</sup>. Ésta utiliza su cuerpo como medio y soporte de su obra. Gran parte de su trabajo ha consistido en interrogarse sobre la situación del cuerpo femenino sometido a las presiones sociales. A través de sus *performances* quirúrgicas busca alterar las concepciones de belleza vigentes, a la vez que

funcionan como metáfora de la metamorfosis. El acto de Orlan de experimentar físicamente estas intervenciones desvela, de algún modo, el deseo oculto de autocorregirse hasta conseguir ser la criatura soñada.

Desde una práctica menos carnal, la *postfotografía* (Gonzalo 2004) surge de una sociedad *hipermediatizada* y es considerada como una nueva fórmula utilizada para: reconstruir, rediseñar y remodelar el cuerpo pero desde una perspectiva indolora y totalmente limpia. También nos ofrece la posibilidad de crear ese *postcuerpo* perseguido a lo largo de nuestra historia. Por este motivo, no es de extrañar que el artista actual esté muy sensibilizado con el mundo de la moda, la publicidad y con los *mass media* en general, experimentando así con los límites de todos estos campos desdibujándolos y proveyendo de nuevos lenguajes al arte actual.

- V -

El ser humano se ha transformado a medida que la tecnología ha ido evolucionando utilizándola para conseguir ser cada vez más eficiente.

El “cuerpo en construcción” avanza entorno a las creativas previsiones *postfuturistas* sobre lo que acontecerá a nuestros cuerpos y mentes, algunas de ellas probablemente ya estén conviviendo con nosotros y otras son todavía extravagantes predicciones. A todo lo expuesto hasta el momento hay que destacar otra de las posibilidades, la de que nuestra mente exista sin un cuerpo orgánico, pues lo único que se necesitará será transferir nuestra conciencia *-mind uploading*<sup>13</sup> a un computador para

viajar por las redes de la información sin límites (Brostrom 2005). Al igual que Stelarc, los transhumanistas sugieren la extensión de las capacidades del ser humano, mejorándolo hasta conseguir que evolucione a un ser posthumano (Moravec, 1988). Por eso la *realidad virtual* se verá como una nueva forma de vida, para que nuestro nuevo cuerpo pueda habitar en el *ciberespacio*. Este nuevo cuerpo es el cibercuerpo promulgado por el movimiento *cyberpunk* encabezado por William Gibson y el mismo que se ha visto proyectado por Kevin Warwick.

Hasta este punto podemos ver cómo la tecnología crea una imagen del cuerpo que ya no es una entidad orgánica sino un *cuerpo conceptual* infinitamente manipulable. La reflexión final que podemos extraer a modo de interrogante es que, de momento, la realidad todavía no supera a la ficción aunque compite muy duramente con ella, por eso la idea de un *postcuerpo* creado desde la infotecnología abre la posibilidad de que el ser humano deje de ser –al menos virtualmente– una especie anémica y mortal. Todo esto nos demuestra que la humanidad ha ido avanzando gracias a ese deseo desmedido por indagar, especialmente, en los secretos del cuerpo humano. Aunque de momento de lo que podemos estar seguros es que nuestro cuerpo/mente es lo único que verdaderamente poseemos.

## Notas

1. EURON (Red de Investigación de Robótica Europea), en: <http://www.euron.org/> (consultado 16-05-2012).
2. Rodney A. Brooks es el director del laboratorio de Inteligencia Artificial del Instituto Tecnológico de Massachussets (MIT) y profesor emérito de Robótica en Panasonic. Desempeña además los cargos de presidente y jefe de tecnología de iRobot Corporation (antes IS Robotics). En su página web, Rodney A. Brooks, <http://people.csail.mit.edu/brooks/index.html> (consultado el 10-04-2012).
3. Entre los que cabe destacar el robot K-456 de Nam June Paik y Suhya Abe (1964), Squat de Tom Shannon (1966) y The Senster de Edward Ihnatowicz (1969-70). 1980 Mark Pauline fundó "Survival Research Laboratorios" (SRL) un híbrido entre performances, música y maquinarias, los robots de Chico MacMurtrie que recuerdan a los altos y torpes arquetipos creados en los setenta por el Bread and Puppet Theater o las invenciones cinéticas con maquinarias recicladas de Jean Tinguely.
4. En su página web, Theo Jansen <http://www.strandbeest.com/index.php> (consultado el 12-04-2012). Jansen lleva desde 1990 dedicado a crear una nueva forma de vida artificial, las Strandbeest (las bestias de la playa), esculturas robóticas que tienen el aspecto de insectos gigantes o esqueletos de animales prehistóricos con material de reciclaje.
5. Entre ellos el certamen internacional de Arte y Vida Artificial (VIDA), el Festival Internacional de Vídeo/Arte/Electrónica (VAE) en Perú, el 404 Festival de Arte & Tecnología de Rosario (Argentina), CyberFest de St. Petersburg (Rusia), RE-NEW Digital Arts Festival de Copenhague y así un largo etcétera.
6. Entrevista a Gregory Stock por Eduard Punset en REDES: <http://www.rtve.es/television/20110922/redisenaremos-seres-humanos/463288.shtml> (consultado el 15-06-2012)
7. Entrevista a Kevin Warwick por Eduard Punset en REDES: <http://www.rtve.es/television/20101128/cerebros-maquinas-conectados/375993.shtml> (consultado el 15-06-2012)
8. Página web del artista: [http://stelarc.org/\\_swf](http://stelarc.org/_swf)
9. Blog de Netherlans Media Art Institute, Sensitive to pleasure (ambisonic cube and electric pulses interfaces): <http://nimk.nl/blog/sensitivetopleasure/>
10. SCOTT, Ridley, director de la película Blade Runner (1982) inspirada en la novela del escritor de ciencia ficción Philip K. Dick (1928-1982) ¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas? publicada en 1968.
11. Resident Evil 1 (2002), 4 (2010) y 5 (2012) dirigidas por Paul W. Anderson. Resident Evil 2 (2004) dirigida por Alexander Witt, Resident Evil 3 (2007) dirigida por Rusell Mukahy. Film inspirado del videojuego japonés homónimo.
12. <http://www.orlan.net/>
13. Definición extraída de

<http://www.transhumanism.org/index.php/WTA/languages/C44Mind>. Mind uploading consiste en realizar un escaneo del cerebro humano para transferirlo a un nuevo soporte (computadora o el cerebro implementado en software) para conservar nuestra conciencia e identidad como una vía de trascender a la muerte.

## Referencias

- > Asimov, Isaac 2004. *Yo, Robot*. Barcelona: Edhasa.
- > Balzac, Honoré de. 2001. *La obra maestra desconocida*. Madrid: Visor Libros.
- > Bostrom, Nick. 2005. "Transhumanism values". *Ethical Issues for the 21st Century, review of Contemporary Philosophy*, Vol. 4, Oxford University. <http://www.nickbostrom.com/ethics/values.html> (Consultado el 26 de mayo de 2012)
- > Brooks, Rodney A. 2003. *Cuerpos y Máquinas. De los robots humanos a los hombres robot*. Barcelona: Sine Qua Non.
- > Cronenberg, David y Rodley, Chris. 2000. *Cronenberg por Cronenberg*. Barcelona: Alba, Col. A Trayectos nº 15.
- > Dery, Mark. 1995. *Velocidad de escape*. Madrid: Siruela.
- > Fernández Hermana, Luis Ángel. 2011. "Entrevista a Stelarc". *Revista en.red. ando*, [http://www.lafh.info/articleViewPage.php?art\\_ID=513](http://www.lafh.info/articleViewPage.php?art_ID=513) (Consultada el 20 de septiembre de 2011)
- > Gonzalo Prieto, Pilar. 2004. *Zombis, castrados, mantis y deformes. Notas para una exploración de la postfotografía*. Murcia: Asociación murciana de críticos de arte nº 1.
- > Haraway, Donna. 1995. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Feminismos, Cátedra.
- > Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus. 2006. *Cuentos, 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- > Izzì, Massimo. 2000. *Diccionario ilustrado de los monstruos. Ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Barcelona: Alejandría.
- > MIT Computer Science and Artificial Intelligence Laboratory. Publications of Rodney Allen Brooks, CSAIL.

<http://people.csail.mit.edu/brooks/publications.html>\_

(Consultado el 10 abril de 2012).

- >Moravec, Hans. 1988. *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- >Navarro, Antonio José, ed. 2002. *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar.
- >Ovidio Nasón, Publio. 2007. *Metamorfosis*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- >Plinio Secundo, Cayo. 2002. *Historia natural: libro XXXV*. Madrid: Cátedra Col. Letras Universales.
- >Shelley, Mary W. 2001. *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Madrid: Cátedra.



# Un tacto claro en el umbral oscuro del sentido

## *A Clear Touch in the Dark Threshold of Sense*

Dolores Martínez Ramírez lolamartinez.foto@gmail.com

### Universidad

Universidad Alfonso X el Sabio.

### Breve biografía

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (2005). Máster de Fotografía en la escuela EFTI, St. Martins de Londres y Fachonschule Göttingen (Alemania). Diploma de Estudios Avanzados con la investigación “El cuerpo en el encuadre: un estudio de Antonioni”, en el programa “Bellas Artes y categorías de la Modernidad” de la Universidad Complutense de Madrid (2008). Fotógrafa. Ha realizado exposiciones de su obra en Photoespaña 06, Sala EFTI, Centro Cultural “Casa de Vacas” (Madrid), Festival Artendencias, Centro Municipal de las Artes, Mostraespanha (Portugal). Ha colaborado con revistas y proyectos emergentes como Madrid Poster Art, Colectivo artístico LuzInterruptus, Ciclo musical Ateneo Abierto, Proyecto didáctico-cultural “Lugar de Encuentros V” Eduardo Chillida en Toledo con el Ministerio de Cultura. Ha sido coordinadora de la IV Edición de Encontexto “Encuentro para la reflexión de la fotografía en España”. Actualmente participa activamente en programas de investigación asociados con la Universidad Politécnica de Madrid. Es Profesora Asociada de Análisis de Formas II en el Departamento de Expresión Gráfica de la Universidad Alfonso X el Sabio (desde 2006) y Coordinadora de los estudios de Arquitectura (desde 2011).

### Resumen

La hegemonía de lo visual como sentido que nos acerca al mundo, data sólo en cierto modo de la Ilustración a nuestros días, y la confusión entre representación y realidad, está en tela de juicio desde las uvas que picoteaba el pájaro (descrito en las memorias de Plinio el Joven) en las paredes de una villa pompeyana. Sin embargo, este ocular-centrismo no comienza a funcionar como suplantador

indiscutible de la realidad hasta la aparición de la cámara fotográfica y, en último término, la realidad virtual, destruyendo definitivamente los límites entre imagen y experiencia, arrancando al cuerpo de la experiencia “activa”.

La historia de la representación podría interpretarse entonces como una historia de la distancia entre la realidad observable/“experienciable”/tangible y el observador; una historia de la distancia entre cuerpo y representación.

Esta reflexión propone acortar estas distancias hasta su condición de límite y reclama el Tacto como alternativa a unos “ojos abatidos” (Jay, 2007), un cuerpo activo, en uso, y la experiencia como único método de acercamiento a una posible “verdad” en el existir, despojada de significados, más que el de su propio acontecer.

### Palabras clave

Tacto, con-tacto, cuerpo, experiencia, límite, representación.

### Abstract

*Even though the confusion between reality and representation has been under discussion since Plato, it is only since the Enlightenment period that sight has become the hegemonic sense that brings us close to the world.*

*However, this “ocular-centrism” has not become a dangerous substitute of reality itself until the appearance of the photographic camera, and ultimately, 3D films and virtual reality; destroying for good the boundaries between analogue and digital, between image and actual experience while tearing the body apart from “active” experience.*

*Given that situation, we could interpret the history of art and aesthetics as a history of distance between the reality we observe/experience/perceive and the observer, a history of the extent separating body and representation.*

*This reflection suggests a decrease in these distances up to their boundary condition while claiming “touch” as an alternative and powerful sense to approach and discover the world. An active body, where experience is used exclusively in search of “the discovery”, builds a new dialogue with the world where everything is to be learned, to be touched.*

### Keywords

*Touch, contact, body, experience, boundary, representation.*

## Un tacto claro en el umbral oscuro del sentido

Una historia del Tacto comienza a tener sentido sólo y cuando, ahora en nuestros días, hemos entrado en una sociedad que ha saturado el sentido de la visión, de los ojos, y que lleva ya buscando alternativas desde la segunda mitad del s.XX.

Sólo aquel que haya “aburrido” el sentido de la vista, que haya perdido “la simetría de sus animales bellos” (Watanabe, 1994)<sup>1</sup>, los ojos, pero busque, como el pintor ciego, nuevas maneras de conocer su relación con el mundo, encontrará algún interés en este documento.

Para situarnos en un cierto contexto, intentemos entender “los sentidos” como herramientas que nos conectan con la experiencia, con el mundo. Y a los lectores de este texto, como observadores curiosos de la naturaleza y de su necesidad de “estar-en-el-mundo” por encima del puro “ser-en-sí”.

Lectores que tengan “claro” que “la vista” nunca fue suficiente.

Por tanto nuestras indagaciones sobre el sentido del “Tacto” son sólo una puerta, un umbral, para cuestionar y, por qué no, derribar la hegemonía de lo visual que nos enfrenta al mundo desde una posición distante.

Y no seremos los primeros.

Es cierto que la hegemonía de “lo visual” como sentido que nos acerca al mundo, data sólo en cierto modo de la Ilustración a nuestros días<sup>2</sup>. Y que los más grandes pensadores, artistas, poetas de la historia de la civilización, se han ocupado de sospechar y cuestionar la “precisión” de este sentido o cuánta “verdad” podemos sacar de él, la relación entre “lo visto” y “lo real”.

La discusión se vuelve ineludible cuando aparece la necesidad del hombre por la representación, y el binomio se complejiza convirtiéndose en una confusión entre “lo representado, la imagen” y “lo real”. No podemos entrar aquí en la compleja discusión de la verdadera naturaleza de qué es esta “representación”, pero digamos que está ya en tela de juicio desde las uvas que picoteaba el pájaro (descrito en las memorias de Plinio el Joven) en las paredes de una villa pompeyana, por su afán de ser “suplantador” de la propia realidad.

Si lo hubiéramos entendido desde el principio a la “manera postmodernista”, como una especie de “hermenéutica de la imagen”, un mecanismo de interpretación, y no un falso suplantador o imitador de la realidad, quizás nos hubiéramos ahorrado muchos quebraderos de cabeza. Pero cada cosa necesita su tiempo. Y hemos tenido que chocar contra nuestro propio reflejo en el espejo para saber que no se puede atravesar, que es sólo una pantalla.

Con la aparición de la cámara fotográfica en 1826, esta necesidad

de capturar la realidad para entenderla, de encontrar un “aparato mágico” que la congele para conferirle un sentido, comienza una carrera ferviente que desembocará en la destrucción total de los límites entre representación y realidad, entre espectador y creador, entre experiencia y pensamiento. Finalmente entre la experiencia del cuerpo, que es un acto directo de diálogo con el mundo, con la “experiencia” de la representación que es un umbral de interpretaciones decodificadas que construye un muro entre cuerpo y experiencia, una experiencia de pensamiento y distancias.

¿Pues no es la invención de la perspectiva un llamado “*Trampantojo*” (trampa ante ojo)? ¿Cómo no cuestionar un modelo de conocimiento que lleva en su propio nombre el germen del engaño?

Eliminar la imagen a día de hoy, es un acercamiento a eliminar la distancia entre el cuerpo y las cosas, el estar en el mundo (algo que llamaremos experiencia directa, o simplemente experiencia).

La historia de la representación podría entenderse entonces como una historia de la distancia entre cuerpo y representación. Buscamos por tanto un cuerpo:

*“no ya como objeto del mundo, sino como medio de nuestra comunicación con él; al mundo no ya como suma de objetos determinados, sino como horizonte latente de nuestra experiencia, sin cesar presente, también él, antes de todo pensamiento determinante»* (Merlau-Ponty, 1999)

¿Cómo acortar estas distancias entonces? ¿Cómo acortar las distancias entre nuestro “ser-en-el-mundo” y nuestro “estar-en-el-mundo”?

Sobre las cuestiones del cuerpo y del Tacto podemos encontrar preguntas ya precedidas desde Spinoza, y fundamentalmente desde la segunda mitad del s.XX con autores como Heidegger, Jacques Derrida, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy, siendo algunos de los más significativos.

Todos estos autores, puestos en común, indagan y ponen de relieve el valor de la “experiencia” de la “acción”, del proceso, frente al pensamiento. Y todos ellos relacionan directamente uno con otro dejando claro que la “experiencia” siempre necesita de un cuerpo.

Este tipo concreto de forma de entender “experiencia” es, para que nos entendamos, una herramienta de aprendizaje en movimiento, viva, activa y “sin aprendizaje en sí misma, sin memoria”.

Si reducimos esta forma de “experiencia” al sentido de un puro acto de presente, un aquí y ahora, como explicaba Didi-Huberman con su “cazador de mariposas”, una acción no se puede aprehender, porque el momento mismo de la acción es instantáneo y en ese instante estamos proyectados en la acción, como si fuéramos acción en potencia. No se puede asir porque en el momento mismo de la acción somos acción.

Acción-cuerpo-experiencia están interconectados, por lo tanto intentemos buscar una manera de “manifestar” primero, este

cuerpo, ¡recuperarlo!, para poder seguir hablando de la experiencia.

Resuelta la distancia entre cuerpo y experiencia, eliminando la pantalla, la imagen, nos queda un cuerpo exento, quizá pensante, racional, observador distante. La manera de conectarlo directamente a la experiencia es “accionarlo”, ponerlo en movimiento, conectarlo. El tocar (*Le toucher*) es el sentido que involucra directamente el uso activo del cuerpo, un sentido sin distancia.

Como todo proceso de destrucción de un “lenguaje”. Hay que ir diseccionándolo y desmembrándolo hasta, como decía Malevich sobre el lenguaje de la pintura, llegáramos a su “estado cero”, su última forma indivisible, su condición más de límite, justo un último instante previo a desaparecer totalmente.

Este límite, este último y primer estado antes de la nada es justamente en el CON-TACTO, en el momento exacto del límite, en el comienzo de la acción. El contacto es cuando, en el instante de choque entre un objeto y otro, aparece un límite entre ellos, una “línea invisible” que hace aparecer a los cuerpos no ya con forma, sino con gravedad y peso.

Es una acción que relaciona, transitiva, que pone en RELACIÓN, y en concreto con el cuerpo, lo pone en contexto, lo hace habitar-se, pero en los límites.

Tocar es una experiencia de límites. Pero aún más importante sobre este límite es que su función, su acción, es la de “hacer aparecer”.

¿Pero qué aparece cuando un cuerpo toca/choca con otro cuerpo? ¿Qué se presencia en ese límite, sino la aparición de esos propios cuerpos que han contactado?

Imaginemos por un momento nuestra propia mano, mirémosla, intentemos entender su forma, su color, utilidad quizás, darle incluso un nombre... ahora mismo la mano es ya una reflexión, es pensamiento, se vuelve hasta casi extraña, un miembro raro, exento, independiente...

Ahora probemos a posarla sobre una mesa, y centrémonos en las sensaciones exclusivamente provenientes del sentido del tacto... Lo que antes era forma, análisis, “imagen delante de”; ahora es peso, tiene una gravedad. Las dimensiones que le conferiríamos si ciegos intentáramos entender esta forma serían completamente distintas, masivas y rotundas, frente al aspecto de unos dedos finos y huesudos, ahora tenemos toda la extensión de una superficie sin escala concreta, quizás inmensa, sin límites claros.

Pero sobretodo lo que ya no tenemos, percibimos, es de ninguna manera un cuerpo exento. El contacto materializa este cuerpo y “lo pone en el mundo”. El “contacto” es un proceso de metamorfosis del cuerpo del “ser” al “estar”. Lo coloca en el mundo.

Este juego dialéctico entre el significado/uso del “ser” y “estar” está magníficamente explicado en la obra “Le sense du Mond” de Jean-Luc Nancy. Detengámonos un momento en algunas de sus proposiciones que nos clarifiquen y coloquen en el contexto apropiado para esta reflexión: “...el ser es o transita lo existente”

(Nancy, 2003)

No se puede ser exento o inmóvil. No podemos habitar-nos desespaciados, a-temporalizados. Sólo en la complicada realidad del espacio vacío, sin energía ni rozamiento, podríamos ser-en-la-inmovilidad; pero esto, está claro, no es lugar para los hombres.

*“En esta transitividad lo que se transmite del ‘agente’ al ‘objeto’, o al ‘complemento’, es el acto de ser, la actualidad de la existencia: que el ente existe”* (Nancy, 2003)

Nos aparecemos aquí en el tránsito, en el movimiento. En esta transitividad del uno al otro, pasamos del “ser” en términos absolutos, al “estar-aquí”. Dicho de otro modo, “estar” es el acto de “Ser”, es el “ser en acción”. *“El acto no puede ser transmitido desde otra cosa que sí mismo (no se trata de un pasaje de la potencia al acto)...”* (Nancy, 2003)

“No se trata de un pasaje” o transición de “potencia al acto”. El acto en sí mismo es potencia, sentido y fin en última instancia. Nuestro acto es el tocar mismo, en el límite, no el aprehender.

“... lo que no es una propiedad, ni una sustancia, el acto o lo en-acto, el ser-en-acto, no puede ser producido... ‘Se produce’, en el sentido en que esta expresión significa, de manera muy notable, ‘tener lugar’, ‘arribar’...” (Nancy, 2003)

El “ser” en “se-produce”, se crea, se hace aparecer en este acto transitivo que es tocar, se “pone-aquí” en un lugar. Pisa la tierra sin

pensamiento, solo en acto.

*“Lo que no es obra consumada, finalizada, cerrada, absuelta de toda relación, lo que no es en su fin (difiéndose en su fin, difiriendo su fin en sí), es à sí...”* (Nancy, 2003)

Una acción es “á si misma<sup>3</sup>”, como apuntábamos anteriormente hablando del cazador de mariposas de Huberman. Es aquí donde “habitamos” en los límites, en los umbrales, no hay antes ni después, sólo acción.

*“Esto se llama, en Spinoza, conatus, en Kant ser de fines (‘hombre’)... En todos los casos, y salvando las diferencias, tal cosa significa al menos esto: que el sentido no se reúne con el ser, no le sobreviene, sino que es la apertura de su sobrevenida misma, la apertura del ser-en-el-mundo”* (Nancy, 2003)

No se puede conferir un sentido, representar, tomar distancia, a una acción, a una experiencia. La experiencia es a sí misma y comienza y muere en el mismo punto, si lo traducimos, se desvanecerá en pasado-memoria-historia, sólo podemos aspirar a tener un descubrimiento, descubrimiento que nos sobreviene en-los-límites, en la “apertura su sobrevenida misma”, en el acontecimiento.

¿Qué tiene que ver entonces “la mirada” y “el tacto”, con el “ser” y el “estar”?

Si atendemos a estas reflexiones sólo podremos aproximar que el

Tacto es fundamentalmente un sentido para “estar en el mundo” y de acción; y la mirada queda ahora como un sentido pasivo, de reflexión-interpretación, un sentido de distancias, más próximo al “ser-en-sí” que al “estar-aquí”.

Para completar este diálogo entre “ser” y “estar” de Nancy no podemos pasar sin revisar también unos previos análisis atendiendo a la terminología de Heidegger en “Ser y Tiempo”, donde sería parejo a la idea de “*ser (ante los ojos)*” y “*comprender*”.

“Ser ante los ojos”, lo que venimos criticando como un sentido de relación con el mundo en la distancia, lo define él aún más crítico como, “*la posibilidad, lo aún no real y lo nunca jamás necesario*” (Heidegger, 2003). “*ser ante los ojos,... caracteriza lo sólo posible. Es ontológicamente inferior a la realidad y la necesidad*” (Heidegger, 2003); y clarifica que “ver” nada tiene que ver con lo que está “*ante los ojos*”, sino con descubrir y comprender. Digamos que lo que está “*ante los ojos*” aún no es.

Tocar, sería ahora, no como el “*estar-a-la-mano*” de Heidegger, sino más bien como una toma de contacto y posición. El sentido que nos permitiría pasar de “*ser, arrojados al mundo*” a “*estar colocados en el mundo*”, con medida, peso y posición.

No hay tromp-oleil ni verdad en el sentido del Tacto, sólo acción, cuerpos que se transitan, que se aparecen al recorrerse, en movimiento, en continuo con-tacto. No podemos aprehender verdades, sólo aproximar en experiencias.

Al transitarse, se van construyendo, lo visto y lo pensado se concreta en cada paso del deslizamiento de uno sobre otro. Los cuerpos, haciendo uso de los términos utilizados por Nancy (2007), se aparecen con «*consistencia y resistencia*», ahí donde «*el pensamiento se escribe<sup>4</sup>*» y se retira para ser acto, «*se deja transformar... en praxis del sentido*», en un momento de puro ser-aquí.

Cuando decimos que se construye transitando «otro cuerpo», queremos decir, en palabras de Merleau-Ponty, que «*el cuerpo se sorprende a sí mismo desde el exterior en acto de ejercer una función de conocimiento, trata de tocarse tocando*» (Merleau-Ponty, 1999). Tocar es entonces, sorprendernos cuerpo, medir-nos con el mundo y tomar lugar.

Lo que se aparece al posar nuestra mano sobre otra superficie/cuerpo, es ante todo nuestra propia mano, nuestra presencia física *concretada*, no observada, pensada o instrumentalizada; sino concreta, pesada, finita. Potencialmente cuerpo y potencialmente acto. Tocar es aparecer con gravedad y peso, aquí, es la manera por la cuál entendemos, «sentimos» que somos cuerpo vivo, capaces de experiencia. Nuestro cuerpo, siempre con nosotros, es sin embargo el primer “objeto” más allá de nuestra percepción. No podemos observarlo, tomar distancia. Es casi como perseguir a la sombra de uno mismo, siempre acompañándolo y siempre inalcanzable, nuestro eterno desconocido.

Y sin embargo no hay experiencia sin cuerpo, pensamiento sin cuerpo, no ocupamos lugar sin cuerpo, nada se habita sin cuerpo,

no hay vida sin cuerpo.

Reclamar este cuerpo es medirnos con el mundo, sabemos que hay un cuerpo, pero hemos de manifestarlo en el contacto con “lo otro”. *“Un cuerpo empieza y termina con otro cuerpo”* (Nancy, 2007), toma medida a través de un “otro”, tiene que entrar en este contacto para “estar”. *«Ver es entrar en un mundo de seres que se muestran»* (Merlau-Ponty, 1999).

Tocar, sin embargo, es entrar en un mundo de seres que se construyen, que están-aquí, que se habitan, que se miden, que se anclan al espacio en los límites del contacto.

¿Pues no es el principio de contacto con la tierra algo ciertamente indispensable del ser hombre? ¿No es el peso de un cuerpo y la resistencia de la gravedad, exigiendo ese in-rechazable contacto, el fundamento primero del habitar? ¿Es hombre el que flota descontextualizado, des-espacializado? ¿No seríamos entonces ángeles?

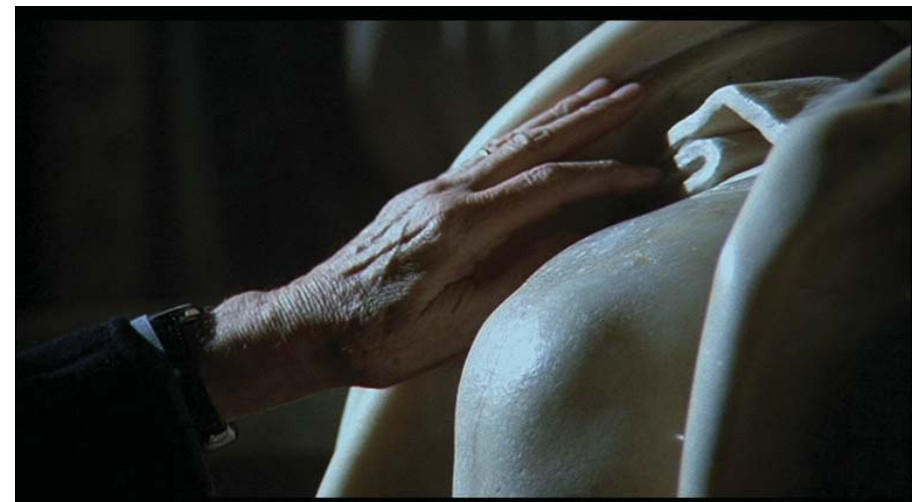
Pisar, entendido como un cuerpo erguido se apoya en la tierra, es la máxima expresión del “estar-en-el-mundo”, el continuo e invisible límite entre los cuerpos atados al suelo, es fundamento indispensable del habitar, del *Dasein* (Heidegger, 2003), pero de un *ser-aquí*, no *ser-extenso* o *ser-exento*. Lo abstracto se vuelve irremediabilmente concreto en el contacto. Es un nombre humano para los cuerpos afectados por la gravedad universal. Nada podemos tocar sin gravedad.

¿No es nuestra presencia una sucesión de contactos habitados?

Nos aparecemos en los límites, somos seres de *confines*<sup>5</sup>. Confines entre cuerpos, habitantes del límite, humanos fronterizos (Trías, 2000), y la frontera es el sentido.

*“En un sentido, pero qué sentido, el sentido es el tacto. El ser aquí, lado a lado, de todos los seres-allá (seres arrojados, enviados, abandonados en el allá). Sentido, materia formándose, forma haciéndose firme; exactamente el desvío de un tacto”* (Nancy, 2003)

Bien lo sabía Miguel Ángel cuando golpeando la rodilla del recién terminado Moisés exigió al mármol ser carne, un contacto que resonó en: *“y ahora, habla...”*. En los confines de esa rodilla, en límite de ese con-tacto transitivo... ¿está la escultura misma queriendo



Img1: Still de “Lo sguardo di michelangelo” de Michelangelo Antonioni (San Pietro in Vincoli, Roma, 2004).

ser cuerpo vivo? o ¿es el artista quien, finalizado el proceso de creación-desaparición que es “el hacer”, reclama reencarnarse, re-habitarse?

## Epílogo

El contacto es aparecer. *Estar-aquí.*

Tocar no es pensarse, es descubrirse. Construirse.

Pensar, no lo olvidemos, es “mantener el paso del pensamiento suspendido sobre este sentido que ya nos ha tocado” (Nancy,2003)

Ver, es desear tocar. “...seeing fulfills itself in touching” (Derrida, 2006)

*El sentido del ser es la transmisión del acto de que «hay»* (Nancy,2003). Y que acto mayor de estar-en-el-mundo sino tomar contacto y sorprendernos cuerpo, hacernos aparecer.

Una historia del tacto es una historia del “estar-aquí”.

*”Lleno de méritos, sin embargo poéticamente, habita el hombre en esta tierra... ¿Hay en la tierra una medida? No hay ninguna.»*<sup>6</sup> (Heidegger, 1994/2003) Hay en la tierra una medida, en el límite, el contacto. Tocar es medir , “Porque el hombre habita midiendo lo que está «sobre la tierra»<sup>7</sup> y lo que está «bajo el cielo»” (Heidegger, 1994), y sobretodo midiendo-se a sí mismo.

La experiencia de aparecer y medir está en el propio límite, por tanto, tocar, pero en su justa medida, casi rozar, casi pre-sentir, no tocar poco ni tocar demasiado. Habitar en los “umbrales”.

*“Un tacto claro en el umbral oscuro del sentido”* (Nancy, 2003)

## Notas

1. Poema “El Lenguado” – José Watanabe-  
Soy

*lo gris contra lo gris. Mi vida  
depende de copiar incansablemente  
el color de la arena,  
pero ese truco sutil  
que me permite comer y burlar enemigos  
me ha deformado. He perdido la simetría  
de los animales bellos, mis ojos  
y mis narices  
han virado hacia un mismo lado del rostro. Soy  
un pequeño monstruo invisible  
tendido siempre sobre el lecho del mar.  
Las breves anchovetas que pasan a mi lado  
creen que las devora  
una agitación de arena  
y los grandes depredadores me rozan sin percibir  
mi miedo. El miedo circulará siempre en mi cuerpo  
como otra sangre. Mi cuerpo no es mucho. Soy  
una palada de órganos enterrados en la arena  
y los bordes imperceptibles de mi carne  
no están muy lejos.*

*A veces sueño que me expando  
y ondulo como una llanura, sereno y sin miedo, y más grande  
que los más grandes. Yo soy entonces  
toda la arena, todo el vasto fondo marino.*

2. “hasta al menos el s.XVIII, el tacto se mantuvo como sentido dominante, prueba, confirma lo que la vista solo puede percibir. Asegura la percepción, da solidez, a las impresiones proporcionadas por otros sentidos que no ofrecen la misma seguridad”. R. Mandrou, Introducción á la France Moderne 1500-1604 essai psychologie historique, Paris, 1974. Extraído de “Ojos Abatidos” Martin Jay. Estudios Visuales. Editorial Akal. Madrid, 2007.



3. La tilde en el caso de este “es à si” pertenece al énfasis en el discurso del propio Nancy.
4. La palabra “*excribe*” es un término acuñado por el propio Nancy en su ensayo “*El sentido del Mundo*” (2003).
5. Término que tomamos de Nancy, Jean Luc. 2003. *El sentido del Mundo* pero no estrictamente aplicado como aparece en el capítulo “Espacio: Confines”: “*Hoy día, si algo del orden de una ‘filosofía de la naturaleza’ es nuevamente posible, es en tanto filosofía de los confines. Confinamos el espacio multidireccional, plurilocal, reticulado, espacioso en el que tenemos lugar. No ocupamos el punto de origen de una perspectiva, ni el punto dominante de una axonometría, pero tocamos por todos lados, nuestra mirada toca sus límites por todos lados, es decir, a la vez, indistinta e indecidiblemente, toca a la finitud expuesta del universo y a la infinita intangibilidad del borde externo del límite*” Aquí Nancy hace referencia a los confines en relación a “nuestra mirada”, sin embargo lo entenderemos aquí asociado al Tacto.
7. Poema de Hölderlin citado por Heidegger en su ensayo “...poéticamente habita el hombre...”.
8. Tomamos los términos de “medir” desde un punto de vista cercano al poetizar de Heidegger “*Poetizar es medir...El poetizar es la toma-de-medida, entendida en el sentido estricto de la palabra, por la cual el hombre recibe por primera vez la medida de la amplitud de su esencia*”.

## Referencias

- >Derrida, Jacques. 2000. *Le Toucher*. Paris: Galilée.
- >Heidegger, Martin. 1994. “...poéticamente habita el hombre...”. Conferencias y Artículos. Barcelona: Serbal.
- >Heidegger, Martin. 2003. *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta.
- >Heidegger, Martin. 2000. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos.
- >Jay, Martin. 2007. *Ojos Abatidos*. Madrid: Akal.
- >Nancy, Jean Luc. 2007. *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra.
- >Nancy, Jean Luc. 2003. *El sentido del Mundo*. Buenos Aires: La Marca.
- >Merlau-Ponty, Maurice. 1999. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Altaya.
- >Trías, Eugenio. 2000. *Ética y condición humana*. Barcelona: Península.

## Ilustraciones

- >Imgl. Still extraído de “Lo sguardo di michelangelo” de Michelangelo Antonioni (San Pietro in Vincoli, Roma, 2004).

## Call for papers Hipo 2: Pedagogía Desobediente

### Call for papers

HipoTesis en el segundo número de su Serie Numerada hace una llamada a la recepción de textos de entre 3500 y 5000 palabras sobre la temática “Pedagogía Desobediente” en los ámbitos disciplinares del Arte y la Arquitectura. La fecha límite para el envío es el **15 de Diciembre de 2013**.

### Contexto inmediato

“Ser viajeros no viajantes” es una de las primeras frases que definen HipoTesis como proyecto (también) educativo. “Música para Camaleones” es uno de los primeros encuentros de HipoTesis con otros proyectos y/o colectivos que proponen pedagogías alternativas (ZEMOS98, Transductores, Pedagogías Invisibles...). “Pedagogías Invisibles” es una de las primeras colaboraciones de HipoTesis para reflexionar sobre pedagogía y redefinir nuestro entendimiento de lo que es la educación. La desobediencia civil, pedagógica, política, biopolítica, doméstica, espacial, programada, performativa y democrática, será el asunto que vertebrará la nueva colaboración de HipoTesis y Vibok Works para la Hipo Alfabética.

### Contexto ampliado

“Radical Pedagogies in Architectural Education”, proyecto de investigación de Princeton University liderado por Beatriz Colomina y referenciado en el Master de Proyectos Arquitectónicos Avanzados de la ETSAM. “Rebel Matters”, Congreso realizado en la Facultad de

Arquitectura de la Università degli Studi di Genova y dirigido por Manuel Gausa y sus alumnos de posgrado. “Pragmatismo Utópico, Utopismo Pragmático” es el tema propuesto para el Master de Proyectos Arquitectónicos Avanzados de la ETSAM para el curso 2013-14. Plataformas como AAAB (<http://www.aaabarcelona.net/web/>), Escuela Moderna (<http://www.escuelamoderna.eu/>), Hackitectura (<http://hackitectura.net/blog/>), ZEMOS98 (<http://www.zemos98.org/>), Pedagogías Invisibles (<http://pedagogiasinvisibles.blogspot.com.es/>) promueven acciones educativas “desobedientes”.

### Estado de la cuestión

Todos estos movimientos de nuestro contexto generan un ámbito de investigación y pensamiento abierto, actual, y en transición. ¿Cómo la desobediencia civil e institucional, la rebeldía social y política y la radicalidad conceptual y productiva pueden conectarse con la teoría y la praxis pedagógica en los ámbitos disciplinares del arte y la arquitectura? ¿O cómo distintos movimientos de desobediencia, rebeldía y radicalidad en arte y arquitectura pueden ser territorios de exploración para la pedagogía artística y arquitectónica?

Nuestra meta es crear un caldo de cultivo de prácticas pedagógicas que promuevan acciones sociales, formativas, creativas y críticas, capaces de rebelarse, desobedecer y radicalizar lo hasta ahora conocido desarrollándose dentro de la Universidad, fuera de ella, o en unos límites confusos.

“Dentro de la Universidad” es un concepto nítido, “fuera”, hace referencia a proyectos o propuestas realizadas por colectivos o equipos de cualquier índole que se agrupan temporalmente

en cualquier ámbito, en torno a una acción con un fin común produciendo un potencial formativo imprevisible.

Más difícil es delimitar el concepto de “límite”, donde se ubican las prácticas pedagógicas realizadas por personas con cualquier tipo de vinculación laboral, investigadora, docente o formativa con la Universidad, que desean, pueden y deben tener la posibilidad de formar parte de procesos de innovación docente en ella.

### Referencias para la reflexión

Ivan Illich en la “Sociedad Desescolarizada” plantea sus dudas sobre las instituciones que consumen cada vez más altos presupuestos para “escolarizar”, ofrecer conocimiento encasillado e instruir con la única meta de la certificación, eliminando la diferencia entre saber y enseñar, sustancia y proceso, conocimiento y títulos académicos. Reivindica encuentros autónomos, anárquicos, espontáneos y vivaces que no ocurren en las Universidades a las que se opone porque sólo ofrecen curriculum-mercancía para consumir y materias prefabricadas hechas para medir el resultado en una escala internacional.

Michel Onfray propone para su comunidad filosófica un jardín epicúreo abierto, móvil, dinámico, en movimiento permanente, y que apuesta por revoluciones nómadas, transmigrantes, parcelarias, puntuales, capaces de inducir reacciones microscópicas. Porque pequeñas causas pueden generar efectos más grandes, revoluciones posibles, para no seguir esperando imposibles revoluciones mañana.

Ignacio Sotelo propone “un nuevo sistema productivo que demanda apostar por una educación que no se limite a transmitir recetas en titulaciones cada vez más particularizadas sino que enseñe a pensar por sí mismo, de modo que nos ponga en condiciones de enfrentarnos a lo inesperado, o a lo desconocido” porque de nuevo citando a Onfray “no pensar es como obedecer al movimiento del mundo”.

Hannah Arendt por otra parte presenta una visión más reservada hacia la voluntad de los mayores a educar para un mañana utópico diciendo que “...incluso a los niños a los que se quiere educar para que sean ciudadanos de un mañana utópico, en realidad se les niega su propio papel futuro en el campo de la política porque desde el punto de vista de los nuevos, por nuevo que sea el propuesto por los adultos, el mundo siempre será más viejo que ellos.”

### Preguntas afines

¿Dónde se encuentra el punto común de estas reflexiones?  
¿Cómo la pedagogía puede volverse marginal, periférica, radical, desobediente, rebelde, radical, anárquica, nómada, microrrevolucionaria, espontánea, autónoma, vivaz y a la vez dejar el espacio y el tiempo necesario para el papel futuro de los jóvenes en su entorno cultural, político, arquitectónico y artístico? ¿Cómo el dentro, el fuera y el límite universitario pueden convertirse en “vasos comunicantes” de este tipo de experiencias radicales que “distorsionan” deliberadamente nuestro punto de vista habitual de la pedagogía?



Tesis  
Baix

Plataforma HipoTesis  
[www.hipo-tesis.eu](http://www.hipo-tesis.eu)