

VOLUMEN II. NÚMERO 4
JULIO-DICIEMBRE 2021

ARTES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES
DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

Análisis sobre la dificultad de definir y conceptualizar el arte en el siglo XXI a partir de su práctica, la sociedad y lo social

José Antonio Tostado Reyes

M. Alejandra Cervantes

Enrique J. Rodríguez Bárcenas

Buscador de la verdad, la bondad y la belleza. La actualidad del pensamiento de Buenaventura de Bagnoregio

Carlos Esteban Salto Solá

La Complejidad de la interpretación en la era de la imagen digital

Martha Gutiérrez Miranda

Habitaciones para turistas

Irma Edith Nava Ulloa

Descifrando el recetario de Da Vinci

Juan Adrián Lara Araiza

El emprendimiento cultural, una alternativa para el artista de hoy

Elvira Silvia Pantoja Ruiz



Directorio

Dra. Margarita Teresa de Jesús García Gasca
Rectora de la UAQ

Dr. Sergio Rivera Guerrero
Director de la Facultad de Bellas Artes

Mtro. José Olvera Trejo
Secretario Académico de la Facultad de Bellas Artes

M. en A. Salvador Guzmán Molina
Secretario Administrativo de la Facultad de Bellas Artes

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
Jefa de Investigación y Posgrado de la Facultad de Bellas Artes

Dr. León Felipe Barrón Rosas
Coordinador de Artes Ediciones

M.D.E. Antonio Tostado Reyes
Coordinador de imagen editorial y diseño

Comité Editorial

Dr. Eduardo Núñez Rojas

Dra. Cristina Medellín Gómez

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic

Dr. Fabián Giménez Gatto

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Dr. Juan Granados Valdéz

M. en C. Silvia Pantoja Ruíz

Dr. Sergio Rivera Guerrero

Dr. León Felipe Barrón Rosas

Grupo de asesores científicos:

Dr. Mauricio Beltrán Miranda
(CUCM)

Mtro. Jhonathan Maldonado Ramírez
(BUAP)

Dra. Layla Cora Ortíz
(UAEM)

Dr. Iván Mejía Rodríguez
(UDLAP)

Dr. Raúl García Sangrador
(UAQ-FBA)

Dr. Fabián Giménez Gatto
(UAQ-FBA)

Dra. Alejandra Díaz Zepeda
(UAQ-FBA)

Dra. Pamela Jiménez Draguicevic
(UAQ-FBA)

Mtra. Abigail Contreras Favila
(UAQ-FBA)

Mtra. Rocío Medina Ramírez
(ITESO)

Dr. Evaristo Aguilar López
(UAT)

HArtes, volumen 2, número 4, julio – diciembre 2021, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, a través de la Facultad de Bellas Artes, Cerro de las Campanas S/N, Las Campanas, Querétaro C. P. 76010, Querétaro, Qro. Tel. (442)1921200 ext. 5100 <https://revistas.uaq.mx/index.php/hartes>, correo electrónico: revistahartes@uaq.mx. Editor responsable: León Felipe Barrón Rosas. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2020-030215490700-203, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Coordinación de Publicaciones Periódicas, Margarita Hernández Alvarado. Cerro de las Campanas S/N, Las Campanas, Querétaro C.P. 76010, Querétaro, Qro. Fecha de la última modificación 8 de febrero de 2022.

Diseño de Portada: Andrea Amador Núñez. Diseño Editorial: Fabiola Romero Trejo

CONTENIDO

Artículos

Análisis sobre la dificultad de definir y conceptualizar el arte en el siglo XXI, a partir de su práctica y lo social	5
M. Alejandra Cervantes José Antonio Tostado Reyes Enrique J. Rodríguez Bárcenas	
Buscador de la Verdad, la bondad y la belleza	27
Carlos Esteban Salto Solá	
La complejidad de la interpretación en la era de la imagen digital	43
Marta Gutiérrez Miranda	
Descifrando el recetario de Da Vinci	55
Juan Adrián Lara Araiza	
El emprendimiento cultural, una alternativa para el artista de hoy	67
Elvira Silvia Pantoja Ruiz	

Miscelánea

Proyección del espacio de trabajo del Centro de Estudios Cerámicos y Vítreos de la Universidad Autónoma de Querétaro	79
Dolores Buenrostro Rojas	
Al poeta de Sífides: Fernando Jhones genuinamente un <i>danseur</i> noble	87
Dunet Pi Hernández	

Reseñas

Artes del Fuego en México	93
Dolores Buenrostro Rojas	



Análisis sobre la dificultad de definir y conceptualizar el arte en el siglo XXI, a partir de su práctica, la sociedad y lo social

*M. Alejandra Cervantes
José Antonio Tostado Reyes
Enrique J. Rodríguez Bárcenas*

Resumen

El presente artículo partió de la idea de definir y conceptualizar lo que hoy día se entiende por “arte”. El objetivo fue el análisis de diferentes posturas ante el arte contemporáneo, así como de sus predicados, sus condiciones sociales y económicas. La metodología usada fue analítica descriptiva. Como instrumento se recurrió a la investigación documental. Como resultado se tiene la dificultad para establecer una definición de “arte contemporáneo”, pero el análisis permitió observar varios de los factores que intervienen en esa dificultad: teóricos, históricos, económicos, sociales. Se concluye que el todo no es la suma de las partes; es decir, los diccionarios, las personas, expertas o eruditas, pueden ayudar a comprender algunos de los fenómenos que se ven intrincados en el arte, pero cada actor puede dar su perspectiva sin agotar un fenómeno en claves teóricas o conceptuales.

Palabras clave: *Artista, arte, contemporáneo, sentido, término.*

Introducción

En un mundo cambiante, que parece transcurrir frente a nuestros ojos a una velocidad difícil de procesar, el arte es uno de los medios que acercan al ser humano a experiencias sensibles que permiten equilibrar la realidad que nos subyuga cotidianamente, a partir de la masividad de los medios de comunicación.

El arte se ha convertido, como reflejo del presente, en una suerte de submundo, que no ha quedado al margen, como era de esperarse, de los demás fenómenos que trastocan la cultura. Por el contrario, es y ha sido históricamente un campo fértil para la reproducción y experimentación del pensamiento, y el sentir de la sociedad. El arte se constituye, así, como un mundo paralelo al mundo real, del que se habla o se expresa en distintos términos y de muy diversas maneras. Pero el arte, como el universo, es tan inmenso, que requiere para su estudio y comprensión una mínima organización conceptual, temática y terminológica, que le dote de sentido.

Es así que es posible partir de las categorizaciones contemporáneas de la sociedad y contrastarlas con el submundo del arte, a fin de identificar cómo estos dos universos se influyen mutuamente: uno desde fuera, la sociedad hacia el mundo del arte, y otro desde dentro, el submundo del arte hacia la sociedad.

Las etiquetas en el mundo del arte. Denominaciones y temporalidades de los movimientos, estilos y *trendings*

De modo actual, el arte puede ser entendido al menos bajo dos acepciones: como objeto mercantil, sujeto a las leyes del capitalismo contemporáneo, y en un sentido paralelo; y como práctica libre, contestataria, reflexiva, que permite y genera experiencias humanas sensibles significativas.

El arte mantiene una constante relación con la sociedad de su tiempo, aquélla en que está inscrito. Una dificultad inherente a cualquier intento de categorización de los fenómenos artísticos se enfrenta al hecho de que la sociedad contemporánea es algo muy complejo de estudiar. Es algo escurridizo, confuso y cambiante. Bauman (2004) la define como líquida, pues transcurre y se diluye frente a nuestros propios ojos. El arte parece compartir, e incluso hacer más evidente, su ambigüedad, como parte de su aparente naturaleza.

Cuando Bauman situó al arte contemporáneo como parte de la dinámica humana del consumo -asociada a su carácter efímero, reemplazable,

de corta duración y aparentemente condenado a una caducidad inherente y previsible-, dejó ver la oposición al ideal del arte en tiempos pasados, a la naturaleza eterna, o al menos longeva, del arte tradicional:

Los usos del consumo atribuyen al arte una función totalmente distinta a la que solía tener: la de compensar y equilibrar lo perecedero y mortal de las cosas propias de lo cotidiano. Por ser refractario al consumo, el arte supo preservar su vínculo con lo perpetuo. Pero esta resistencia resulta inútil en un mundo donde los objetos culturales surgen, como dice George Steiner, para generar un impacto máximo y una obsolescencia instantánea (2007, p. 20).

Pero la sociedad actual, concebida y nombrada por muchos como “pos-moderna”, o “pos posmoderna” -ya quién lo sabe-, ha tenido un largo y marcado antecedente en la modernidad, término éste que toca por momentos la misma ambigüedad de la posmodernidad, lo que pudiera considerarse muy ‘afortunado’ para la discusión teórica y crítica de la sociedad y las artes, porque provee una inacabable fuente de debates que se han prolongado, a veces en forma un tanto estéril, por décadas.

Pero dentro del caos, de la enormidad e inabarcabilidad de algo como *el arte*, la tipificación de los fenómenos culturales permite un poco de tranquilidad, pues ante la complejidad y la diversidad que caracterizan cada aspecto de la sociedad actual, parece una alternativa para darle algo de orden al mundo que nos rodea, a partir de clasificar, nombrar y asignar parámetros homólogos a las cosas, sean objetos, ideologías o movimientos artísticos.

No hay que perder de vista, sin embargo, que toda clasificación teórica de una actividad práctica es reduccionista por naturaleza, sobre todo cuando se plantea en el campo de la colectividad. Por eso, en el arte las tipificaciones a veces llegan hasta la descripción de la individualidad del artista o la obra -lo que parece ser contrario a la necesidad de tipificar y agrupar-, pues reducir o ‘traducir’ a palabras o conceptos abstractos un cuadro, una escultura o una instalación, parece, además de un tanto ocioso, una tarea francamente compleja, cuya carga subjetiva puede resultar tan enorme como la que plantea la interpretación misma que cada espectador hace de la obra o del artista, pues sigue siendo un punto de vista individual; esto es, los juicios de cualquier producto artístico son producto de apreciaciones personales, que se socializan a fin de colectivizarse y, en ocasiones, generar cierto consenso que lleve a la legitimación.

Pero así como el ser humano intenta, a través de conceptos, describir, organizar y explicar el mundo, los analistas del arte intentan hacer lo mismo con objetos, materia, dispositivos o artefactos que ya son, de entrada, interpretaciones simbólicas, abstractas y parciales del mundo.

Los estudios formales y académicos del arte se apoyan en la taxonomía, para intentar hacer más claros los motivos, tendencias y fines del arte y los artistas. Hasta aquí, parece todo bien. Pues se percibiría a primera vista como una tarea absolutamente provechosa para el campo del arte, concebible como una forma de generar conocimiento y hacer más ‘acertada’ la interpretación de las obras o los artistas, lo que supondría un enriquecimiento en todos sentidos.

Pero cabría preguntarnos, quizá, ¿hasta dónde ésta, aparentemente inocente tarea de la clasificación y la categorización, puede mantenerse al margen de la generación y el desarrollo del arte en sí mismo y de manera autónoma? ¿Qué pensaría Duchamp cuando alguien lo calificó de “dadaísta”, o Picasso cuando sus cuadros comenzaron a ser llamados “cubistas”? ¿Qué pensaría Warhol cuando lo echaron en el mismo saco de los artistas pop, o Jackson Pollock cuando se le etiquetó como “expresionista abstracto”? ¿Qué tanto influyó la postura de todos estos artistas frente al arte y frente a su creación, al ser etiquetados de una u otra forma? ¿Abordaron el arte de la misma manera que lo hicieron la primera vez que pintaron un lienzo cubista, o un retrato de Marilyn, o cuando tomaron un objeto, como un urinario, para exponerlo en un museo?

Por otro lado, ¿qué efecto tienen las tipificaciones o el etiquetado de las piezas, de los artistas, de los movimientos, de las tendencias o de los grandes periodos históricos del arte en el espectador y en su ánimo de apreciar una obra asociada a un conocimiento previo de ella o la falta de él? ¿No contamina o predispone manipuladoramente una conceptualización y descripción *a priori* su confrontación con ella?

Resulta entendible la necesidad de nombrar y categorizar, porque ninguna disciplina puede prescindir de herramientas para organizar el discurso y su *corpus* de conocimiento. Lo interesante parece ser, en todo caso, identificar el impacto de la etiqueta o el término para referirse a ello, así como los criterios históricos que han existido en el mundo del arte y que se han encargado de escribir, junto con las denominaciones de cada movimiento o el etiquetado de cada artista, la historia universal del arte, y si, para empezar, cabe realmente hablar en términos de una sola historia, realmente universal.

¿Quién pone la etiqueta? El artista, el comprador, el crítico, el público, el historiador..., y sobre todo, con qué intención, parece ser una cuestión esencial.

Es importante considerar el origen histórico de las categorías del arte, a fin de entender los criterios que han legitimado aquellas denotaciones y sus delimitaciones, o los aspectos que abarcan. Es importante visualizar de dónde viene el consenso, si lo hay, o la validación de los aspectos que se dan por buenos, frente a los que se describen como “chatarra” o “charlatanería”, o los que separan el gran arte de lo que no lo es. Asimismo, establecer si esas etiquetas, como tales, tienen propósitos relacionados con distintos actores del escenario artístico desde el aparato mercadológico, de difusión, la distribución del arte y su exhibición, o los que plantean relaciones del público con la obra pero también con el artista, grupo o filiación a la que se asocia éste, o las categorías estéticas que trazan los analistas, entre muchos otros factores que pueden entrar a la ecuación.

Finalmente, cabrían quizá, para la reflexión, algunos otros cuestionamientos. ¿A quién o quiénes beneficia que exista un mercado del arte perfectamente clasificado o estructurado? ¿Podría entenderse el mundo del arte sin tal organización?

La necesidad de definir, para comprender y explicar el mundo

Bien-belleza-verdad, teoría-acción-creatividad, lógica-ética-estética, saber-moralidad-arte, naturaleza-creaciones de la naturaleza humana, cualidades objetivas-subjetivas, mental-sensual, elementos-formas, cosas-símbolos... tales son distinciones y categorías fundamentales con las que se piensa el mundo, al menos en Occidente.

Se ha dado por sentado que el arte, como una actividad autónoma, tiene sus orígenes en el Renacimiento. Sin embargo, la invención del arte ocurrió entre los siglos XVII y XVIII (Shiner, 2010) tras su gradual separación de los oficios artesanales y del surgimiento del hábito de coleccionar objetos exóticos por parte de la aristocracia europea.

La noción de arte deriva del latín *ars* y del griego *techné*, términos que en su origen se refieren a cualquier habilidad o capacidad humana de hacer o ejecutar algo con destreza. En la antigüedad, lo opuesto al arte era la naturaleza y no la artesanía, como lo fue a partir del siglo XVIII. Bajo el antiguo sistema del arte no había ni artesanos ni artistas tal y como hoy entendemos ambos conceptos (Shiner, 2010). Los artistas proveían mercancías, como un artesano.

Un hecho determinante para la legitimación del arte fue la creación en 1648 de la *Académie Royale de Peinture et Sculpture* por la monarquía francesa, que dio pauta a una diferenciación y, en consecuencia, mayor prestigio al egresado de la academia, formalizando las prácticas artísticas y elevando la reputación cultural de dicha práctica.

Por otra parte, los diversos movimientos artísticos que se han desarrollado a lo largo de la historia han tenido, como motor principal, un ferviente deseo de romper con lo establecido y generar nuevos estilos que respondan a los cambios y movimientos sociales de la época. Sobre todo, las transformaciones políticas, económicas y tecnológicas del siglo pasado provocaron una crisis en la relación arte-cultura-sociedad, y motivaron las llamadas corrientes “vanguardistas”.

Los géneros artísticos de vanguardia representaron una auténtica revolución que cambió radicalmente el modo de producir y apreciar el arte. Primeramente, las obras dejaron de centrarse en la naturaleza, la espiritualidad y la estética, para enfocarse en las actitudes, colores, formas y lenguaje de su autor. Los nuevos estilos exigieron al espectador una nueva actitud para apreciar las obras, con una visión distinta, totalmente alejada de lo tradicional. En el vanguardismo, las tendencias artísticas dejaron de ser mundiales y se volvieron más elitistas, ya que se identificaron específicamente con ciertos grupos de personas y en determinadas regiones del planeta.

Las etiquetas utilizadas para denominar a las corrientes artísticas del siglo XX permitieron identificar a los pequeños grupos de artistas que se enfrentaron, de manera agresiva y provocadora, contra el orden establecido por las clases intelectuales y económicas de la época. Aunque el papel de estos grupos y la postura que tomaron frente al arte no fue entendido inicialmente, con el tiempo fue ampliamente aceptado y reconocido como un nuevo periodo de la historia, cuya influencia prevalece hasta la actualidad. Como afirma Adriana Garza en su artículo “Modernidad y posmodernidad en la historia del arte”: las características del arte actual, aunque tienen sus orígenes en la modernidad, han sufrido transformaciones a través de los años y las vanguardias por las cuales han pasado, dándose una revolución de conceptos que han cambiado la manera de ver el arte (2012, p. 58).

Los términos establecidos por el vanguardismo permiten diferenciar los diversos *ismos* que se produjeron en el siglo pasado, y las características que definen a cada uno de ellos. Aunque todas esas tendencias surgieron como movimientos progresistas que buscaban transformar la sociedad y revolucionar el arte, cada una de ellas tuvo su forma particular de representar la realidad y plasmarla en sus obras.

La libertad de expresión, la experimentación y las nuevas técnicas abrieron un abanico de posibilidades para producir arte y proyectarlo ante los diversos públicos. De acuerdo con Adriana Garza (2012), los artistas de vanguardia pensaban que para progresar era necesario llevar a cabo movimientos radicales que rompieran con lo tradicional. Por ello buscaron diversas formas de sostener sus propuestas y generaron, a través de sus creaciones, discursos de protesta que tenían la finalidad de hacer pensar al espectador y generar un cambio en la sociedad. Por otro lado, estos artistas buscaron “elevant su arte a un nivel expresivo, surgiendo así el arte por el arte” (p. 59).

Hoy día puede notarse cierta dificultad para comprender la diversidad de los fenómenos en el ámbito del arte, al ser un término que se utiliza para referirse a objetos físicos (p. ej., obra de arte); a objetos psicofísicos (p. ej., artista y espectador); a objetos psíquicos (p. ej., experiencia estética); a colecciones (p. ej., el producto del trabajo de los artistas); a actividades y procesos (p. ej., danza o representación teatral), etcétera.

El ser humano, con base en su necesidad de comprender el mundo, agrupa los fenómenos para obtener orden y claridad, y si es posible los clasifica en grandes grupos según las categorías más generales. Para poder captar los fenómenos, se reúnen a través de su similitud, formando grupos o clases, pequeñas o grandes, a veces muy grandes. Se forman conceptos basados en las propiedades que poseen los fenómenos, pero esto no es posible hacerlo con todas las propiedades comunes, ya que lo común no permite la elaboración de una clase o un concepto.

Para comunicarnos con otros, o incluso para fijar nuestras ideas acerca de algo, le damos nombre a las cosas y a los objetos. Ciertos objetos individuales tienen nombre propio, pero por economía epistémica se requieren nombres más genéricos.

Semánticamente, los términos tienen una doble función: significan algo y denotan algo. Así, “definición” es el nombre que se le da a la acción de establecer el significado de algún término; es decir, establecer la clase de objetos que el término designa. La definición adopta la forma de una oración: el sujeto es el término, y el predicado es el concepto que corresponde al término. Una definición se necesita cuando, al incorporar un nuevo término al lenguaje, se estipula o se propone cómo debe entenderse. Puede escogerse el término que se desee y darle el significado que se desee. Otro modo es tener en cuenta cómo se definió el término y cómo se emplea en el ámbito contemporáneo. La primera forma crea e incorpora significados, la segunda recupera y registra (Tartkiewicz, 2002).

La definición de un término no se trata sólo de un aspecto preliminar para el conocimiento de las cosas: la definición ha aislado su clase, pero inmediatamente se necesita establecer las propiedades de la clase. Las teorías son las proposiciones que establecen esas propiedades (Tatar-kiewicz, 2002).

Lo que los artistas dicen del arte contemporáneo

Los párrafos anteriores intentan introducir una problemática ante la que se encuentra lo que hoy se denomina “arte”, es decir, se cuenta con un término, pero los fenómenos ante los que se enfrenta éste son tan diversos que en varios momentos es de gran dificultad encontrar la propiedad común que guardan y la teoría que permita comprenderlos.

A modo de ejemplo, se pueden rescatar algunas de las expresiones de varios artistas contemporáneos acerca de su consideración sobre el “arte contemporáneo”, recabadas en el texto *Conceptos de arte contemporáneo*.

Para Adriana Bustos (2014) el arte sucede en un tiempo y un espacio específicos, que se despliegan en el espacio del discurso e irrumpe en la línea del tiempo como en un presente perfecto. El arte rompe la linealidad del relato histórico y resulta siempre *impertinente*.¹

Para Alberto Baraya (2014) el arte es una proposición de ideas y conceptos a través de prácticas y razonamientos realizados en medios plásticos, visuales y *per-formáticos*, no inscritos en otras disciplinas. La definición de lo artístico implica la proyección de un *pensamiento político*, con mayor o menor compromiso, pero definitivamente inseparable.

Para Alexia Tala (2014) las obras buscan *crear y/o* recrear sensaciones como experiencias estéticas en el arte contemporáneo.

Para Antonio Caro (2014) arte es el manejo aleatorio de símbolos que conducen a una *metáfora* sobre la realidad. Los artistas *contemporáneos* ya no piensan en el futuro, en el sentido de la permanencia conceptual de su obra. Piensan en el futuro porque quieren tener un carro o quieren ir a Berlín, pero más allá de irse a Berlín no piensan en el futuro. Sobre todo, en su obra. Eso implica que lo que ahora se llama el “soporte” es una cosa irrelevante. Pero aunque no les importe el soporte, sí les interesa *vender* a muy buen precio los objetos que producen.

Carla Macchiavelo (2014) expresa que el arte contemporáneo básicamente pone en duda los límites. Parece no tener definición, ya que

¹ El subrayado es nuestro.

incluye muchas prácticas que no se parecen al arte; que parecen simplemente ser *cultura*, acciones cotidianas, grupos que se juntan, conversaciones, por mencionar algunos ejemplos.

Cecilia Fajardo-Hill (2014) alude a que el arte contemporáneo necesita producirse dentro de un espíritu de *experimentación*, en un proceso de riesgo y de búsqueda de la *singularidad*, de la voz propia en un momento y lugar particular.

Elkin Robiano (2014) refiere que en lugar de arte, debería hablarse de prácticas; en vez de obras, dispositivos; en lugar de artistas, facilitadores de experiencias. El arte contemporáneo es un *sinsentido*: sin dirección histórica o ideológica (a diferencia de las vanguardias) y sin razón de ser, pues realmente nada justifica su existencia, salvo la propia creencia en su *práctica*.

Fernando Arias (2014) expresa que lo que pasa de moda ya no es contemporáneo. El arte contemporáneo puede ser conceptual, y mientras menos personas lo entiendan, más *sofisticado* es. Lo hay menos conceptual y más adaptable a las necesidades materiales y a las limitaciones intelectuales de los receptores potenciales, incluyendo a todos los actores que se mueven alrededor del mundo comercial y no comercial del arte.

Filippo Petteni (2014) sostiene que la expresión artística implica un reto para cualquier sistema legal y obliga a revisar, reconsiderar, probar, o *redefinir* los presupuestos bajo los que comúnmente opera.

Humberto Junca (2014) afirma que el arte contemporáneo, a diferencia del clásico o del arte moderno, es terriblemente *impuro* (como en un *ready-made*, mezcla tiempos, sentidos, valores muchas veces antagónicos), esquivo, e incluso efímero. Por eso el arte sólo parece arte.

José Roca (2014) alude a que el dadaísmo, sobre todo con Marcel Duchamp, fue la punta del iceberg junto con Joseph Beuys. Había otras intenciones con el arte: cómo sacarlo del museo, cómo acercarlo a la gente. Y en ese sentido, Joseph Beuys era muy claro en decir que todas las personas eran artistas en potencia y todo lo que las personas hicieran podía ser arte. No todo lo es, pero todo *podría* ser.

Para Lucas Ospina (2014) el arte no tiene *sentido* y somos nosotros los que le damos *sentido*. Para María Teresa Guerrero (2014) son tendencias y técnicas que generan la necesidad de ser registradas por medio del uso de la tecnología (video, fotografía). Es entonces cuando la palabra innovación comienza a aparecer cada vez más.

María Elvira Ardilla (2014) expresa que el arte contemporáneo no se acomoda. Responde a prácticas que *disuelven* la mimesis de la sociedad narcisista, la interfiere y la subvierte, manifiesta su inconformidad. Así,

las prácticas contemporáneas son procesos que se medían con la experiencia que se construye con la comunidad, con las problemáticas que atraviesa el mundo, la paradoja del vacío y el peso que proporciona la institucionalidad, o las memorias y acontecimientos del artista actual. Hoy, el arte es discursivo y la obra es el mismo texto, el cual no posee una sola significación, es múltiple, rizomático, polivalente, y no se define desde paradigmas establecidos. Es un arte que se transforma desde su propia existencia. El espectador se acerca y participa en estas prácticas, entabla diálogos desde lo más cercano al artista (s), experimenta las obras en su singularidad y se sitúa lo más cerca del proceso. Y a partir de esta percepción crea sus propios discursos y experiencias.

Para Miler Lagos (2014) la obra esté enmarcada por un pensamiento, por una forma de ver las cosas, siendo el artista el responsable de plantear cómo hacerlo. Y tal vez que le permita al observador completar la *lectura* desde su propio punto de vista.

Según Nicolás Cárdenas (2014), arte contemporáneo es lo que se está haciendo en este *momento* en arte. Y si puede ser catalogado como algo válido que se considere artístico, eso lo definirá la historia. Uno debe ser crítico y debe tener un criterio muy claro de lo que hace. Como artista, uno debe saber muy bien dónde está parado, porque si tú no crees en lo que haces comienzas a creer en el mercado y a seguir tendencias. Y eso es lo que sucede en el arte contemporáneo: que se siguen muchas tendencias, pero no por el concepto, sino por lo que se vende.

Para Raphael Cuir (2014) el arte contemporáneo es un arte que ha conquistado mucha libertad, pero que parece haberse sometido a una temporalidad de la *urgencia*.

Lo anterior hace evidente que en el ámbito del arte contemporáneo no hay consenso o noción genérica de lo que sea el arte contemporáneo.

La sociología francesa y el arte contemporáneo como víctima y cómplice del capitalismo

La visión de la sociología respecto al arte, más que trabajar con un concepto trabaja con sus manifestaciones en relación con otras prácticas, con otros sujetos o con los poderes con que se relaciona. En tal sentido pudiera ser un elemento que permitiría hacer patente lo común que tiene el arte contemporáneo.

Para Bourdieu, los valores estéticos no son determinantes del "arte", ya que dichos valores sólo son el resultado de una legitimación de las

instituciones, que determinan qué es, o no es arte basándose en una creencia colectiva establecida desde el campo artístico y consentido por los grupos de poder. Es decir, desde la perspectiva de Bourdieu el valor que se le atribuye a la obra de arte es dado por un grupo selecto que tiene la capacidad de observar su estética, a partir del bagaje que se ha obtenido, a partir del *habitus*, un privilegio de las clases dominantes. En ese sentido, el sujeto de la obra de arte no es ni un artista singular -causa aparente- ni un grupo social, sino todo el conjunto del campo de producción artística. El sujeto de la obra es, pues, un *habitus*.

Bourdieu ve al artista como un producto de su entorno y como creador de éste, y que dentro del campo del arte se ve a sí mismo como “genio”. La creencia fundamental se organiza alrededor de la idea del artista como un “creador increado” o “genio”, y la idea del arte como una actividad superior no asequible por las operaciones del entendimiento, siempre ligada al agente que la produjo: el artista.

El campo de la cultura donde se encuentra el arte tiene reglas específicas de funcionamiento, así como instituciones que las regulan. Lo que Bourdieu denomina *nomos*, que es pensar el arte como un bien simbólico, como el arte por el arte. Sin embargo, el arte, en tanto cultura, se relaciona con el campo económico en tanto su comercio como bien cultural, aunque haya un desinterés en el campo económico por parte de sus agentes: los artistas.

Bourdieu describe al concepto de “campo” como el estado de las relaciones de fuerza entre instituciones y/o agentes comprometidos en un juego donde se llevan a cabo luchas destinadas a conservar o a transformar aquel campo de fuerzas. Dentro de ese campo se forma una estructura, donde la distribución de un capital específico orienta a los más dotados del capital específico hacia estrategias de ortodoxia, y a los menos capitalizados hacia adoptar estrategias de herejía. Cada campo engendra, así, el interés que le es propio. Para que un campo funcione es necesario que haya gente dispuesta a jugar el juego, que esté dotada de los *habitus*; esto es, del conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, que crean y creen en el valor de lo que allí está en juego. La creencia es, a la vez, derecho de entrada a un juego y producto de la pertenencia a un espacio de juego. Como “creencia” se entiende una adhesión inmediata, carente de crítica (Gutierrez, 2010).

Bourdieu asume que:

[...] las cosas del arte no son diferentes de los otros objetos sociales y sociológicos, y que su “purificación”, su “sublimación” y su “alejamiento” del mundo cotidiano son resultado de

las relaciones sociales específicas que constituyen el universo social específico donde se producen, se distribuyen, se consumen, y se genera la creencia en su valor: es la problemática de la autonomía del campo artístico la que conduce a definir, pues, las “reglas del arte” (2010, p. 17).

El análisis sociológico de Bourdieu permite ver que, independientemente de que exista un concepto universal o consensado de lo que sea “Arte”, en aras de dicho término entran en disputa facciones, sobre todo académicas y artísticas, acerca de qué es lo que se debe enseñar como Arte, cómo se debe enseñar y cómo los productos artísticos deben entrar en juego no sólo al interior de la práctica artística sino también al exterior, desempeñando un papel que varias veces rebasa no solamente las reglas de la producción artística y del espacio específico donde se gestan. ¿Quién legitima lo que es Arte? No se puede responder de manera inmediata, pero en juego están la institución académica, los académicos, los futuros artistas, los artistas, e instituciones no académicas como galerías, museos, y el Estado.

No todos los artistas proceden del ámbito universitario; entonces, ¿qué hace al artista ser un artista? Bourdieu, en una conferencia a estudiantes de Bellas Artes, responde que “el artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista. O bien: el artista es aquel cuya existencia, en cuanto artista, está en juego en ese juego que llamo ‘campo artístico’” (2010, p. 25). Desde esa perspectiva se plantea que lo que sea el arte, se define al interior de las prácticas y rituales artísticos.

Ritual -como lo entendió Benjamín-, era algo propio del Arte, dado que, según él, las obras de arte más antiguas surgieron al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso (2003). Para Benjamín el valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual.

El ritual permite entender lo que entra en juego en el Arte; es decir, para que una cosa cambie de estatuto ontológico requiere no sólo de la creencia de los jugadores, sino también de un protocolo. Dentro de esa manera en la que se da el arte, la obra también requiere de cierto culto, tanto del curador como de todos aquellos que se mueven alrededor de una obra de arte, como si estuvieran ante un objeto sagrado o religioso, que requiere de códigos y reglas de comportamiento. Michaud habla, por ejemplo, de la transustanciación de una caja de madera cubierta con serigrafías en escultura (2007).

El juego del Arte requiere que quien esté dispuesto a jugarlo se empape de discursos, signos y símbolos. Así, para Bourdieu:

[...] la legibilidad de una obra de arte para un individuo particular es, pues, función de la distancia entre el nivel de emisión, definido como el grado de complejidad intrínseco del código exigido por la obra, y el nivel de recepción, definido como el grado en el cual este individuo domina el código social, él mismo más o menos adecuado al código exigido por la obra. En otros términos, cada individuo posee una capacidad definida y limitada de aprehensión de la 'información' propuesta por la obra, capacidad que es función del conocimiento que tiene del código genérico del tipo de mensaje considerado. [...] Cuando el mensaje excede sus posibilidades de aprehensión, al espectador sólo le queda la opción de desinteresarse por lo que percibe como un abigarramiento sin sentido, como un juego de formas o de colores desprovisto de toda necesidad; o de aplicar los códigos de que dispone, sin interrogarse si son adecuados o pertinentes (2010, p. 76).

A la cultura Bourdieu la considera como el mercado de bienes simbólicos, que se observa con mayor facilidad en la denominada "alta cultura" (Arte), y que puede ser estudiado a partir de la relación del *habitus* y el *campo*.

En tanto, el *habitus* se comprende como una interiorización de las reglas de juego del campo, una formación y una estructura interna. Es una manera de crear y generar disposiciones mentales a través de los medios y de los sentidos, interiorizando en los sujetos dentro de un campo: las normas, la disciplina y las conductas que se repetirán de manera espontánea o natural, en la medida en que son aprehendidas.

Desde la perspectiva de Bauman y Lipovetsky, los fenómenos que ocurren en la esfera del arte quedan absorbidos por una nueva fase de capitalismo.

Desde la perspectiva de Bauman, la producción artística está sometida a los imperativos de transitoriedad e incertidumbre, característica propia de la modernidad líquida. Lo efímero se vuelve una máxima ante la cual se desvanece la distinción conceptual entre lo nuevo y lo desechado. Crear y destruir se vuelven dos caras de la misma moneda. La eternidad y la permanencia son anhelos anacrónicos. El artista debe estar dispuesto a renovarse y renovar su obra a cada instante, o morir (Bauman, Z., y Ochoa de Michelena, F., 2015).

Bauman alude que el consumismo explica el desarrollo del arte contemporáneo, abrazando la máxima de "derrochar y desperdiciar", pilares

de la sociedad del siglo XXI. A pesar de las dificultades para estudiar el mercado artístico, el *estatus* de artistas e instituciones culturales no puede desvincularse del mercado económico.

Dadas las dificultades de establecer límites espaciales o simbólicos al arte contemporáneo, la investigación de la Sociología del Arte se centra en el análisis de audiencias o de procesos de cambio institucional. Pero la difusión geográfica de los artistas, gracias al avance tecnológico, dificulta la denominación de una ciudad como el único centro de referencia para las artes. Parece más realista entender la ebullición artística como un proceso que se fomenta en varios centros urbanos simultáneamente. Las nuevas tecnologías facilitan la movilidad geográfica de la llamada “clase creativa”, que rehúye el centro (Bauman, Z., y Ochoa de Michelena, F., Bauman, 2007: 43).

Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, en su obra *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, declaran que “el capitalismo no tiene buena imagen” (2015, p. 7). El concepto vertebral de la obra es el “capitalismo transestético”, entendido como un proceso de maduración a través de épocas que terminaron por estilizar al mundo: la transestética.

La transestética se caracteriza por el peso creciente de los mercados, de la sensibilidad y del proceso diseñador, por un trabajo sistemático de estilización de los bienes y lugares comerciales, de integración generalizada del arte, del *look* y de la sensibilidad afectiva en el universo consumista, al crear un paisaje económico mundial caótico y estilizando el universo.

El capitalismo artístico pudiera caracterizarse, según Lipovetsky y Serroy, por la integración del orden del estilo, la seducción, y la emoción en los bienes destinados al consumo comercial; la generalización de la dimensión empresarial de las industrias culturales y creativas; la novel superficie económica de los grupos dedicados a las producciones dotadas de un componente estético; el sistema que desestabiliza antiguas jerarquías artísticas y culturales, a la vez que imbrica las esferas artísticas, económicas y financieras.

El dominio estético se hace visible en el diseño, y su generalización en las industrias de consumo; la moda e industria cultural; la aceleración de los cambios de estilo; la explosión de los lugares de expresión artística; el aumento de precio de las obras de arte y el crecimiento exponencial de su consumo. “El artista no es ya el otro, el profeta, el marginal, el excéntrico: también yo, que soy uno cualquiera, puedo serlo. En el capitalismo artístico tardío, todos somos artistas” (p. 76).

Para Lipovetsky y Serroy, el capitalismo transestético no sólo despliega el arte entre los objetos de la vida cotidiana, sino también el sistema que hace del precio de las obras y del beneficio de los artistas la señal misma de su excelencia. Damien Hirst es más célebre por el precio de sus obras que por su contenido artístico. Precio es igual a calidad artística, y la calidad artística sólo se juzga por el precio.

La instrumentalización del Arte en la estetización y simbolización del mundo no es sólo para su goce estético, sino la trampa seductora que no deja ver una auto enajenación, en la que se cree ver la imagen de lo que se es.

El arte dota de nuevos mitos e identidades

José Luis Brea, teórico y crítico cultural, sostiene en su texto *El tercer umbral* (2008) que el estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural, la fusión de cultura y economía, es el signo más importante de la humanidad en los albores del siglo XXI. Esta fusión beneficia a los poderes de las prácticas culturales, sobre todo los de invertir o conceder identidad, y crea comunidad; es decir, el arte contemporáneo, según la postura de Brea, contribuye a producir el imaginario de identificación a partir de la construcción de subjetividad y organización social a través de las industrias culturales, o, como Brea las llama, las industrias de la conciencia.

Brea redefine la función del artista en el contexto de la transformación tecnológica de los usos de la imagen y sus condiciones de recepción y experiencia, señalando su muerte o su transformación. Un trabajador, productor o ciudadano, cuyo “trabajo inmaterial” debe considerarse como integrado en un equipo de producción. El artista ya no es, según Brea, medida de su producción artística, sino los trabajos y prácticas artísticas productoras de criterio y conocimiento. Luego, las instituciones se encargarán de proporcionar recursos que faciliten la producción, distribución y difusión de nuevos dispositivos de cultura, que tenderán a actuar como “memorias de proceso” (del presente al futuro). El gran reto de las prácticas artísticas es promover actitudes críticas y generar modelos alternativos, reconociendo la dimensión política de esta tarea.

Para Brea, el *net art* es la cultura que viene, una utopía del comunismo del conocimiento, basada en la economía de distribución, construcción de comunidades online no jerarquizadas, y escenarios públicos participativos.

En su análisis, Brea manifiesta que el comercio del mercado del arte no desaparecerá a corto o mediano plazo; en todo caso, tratará de absorber cualquier tipo de práctica artística, por inmaterial que ésta sea, ya que los medios masivos de carácter inmaterial facilitan la recepción simultánea, colectiva y distraída, y la negación de la experiencia material del lugar. Así, el evento artístico deviene en información descentralizada en la virtualidad del no-espacio digital.

Compartiendo y abrazando esta visión alentadora de “la cultura que viene”, y que Brea califica todavía de “umbral” advenedizo, el arte, en su afán de pertenecer a su tiempo, continúa aspirando a la unión arte-vida, a la importancia del lugar y la contingencia del contexto, demandando la presencia física del espectador para completar la obra.

En cuanto al arte como capital simbólico, se entiende como el uso que se le da para la construcción de identidades. Como algún tipo de señal o marca que permita su diferenciación respecto de lo mismo, pero con cierto aire de particularidad. No de manera ontológica, sino sólo aparente.

La construcción de mitos requiere la construcción de identidades, y para construir identidades se requieren signos y símbolos, caracteres sensibles que permitan crear una imagen en la cual los espectadores se reconozcan.

La construcción de identidades requiere de ídolos que se ofrezcan a lo sensible. En ese sentido, el ídolo seduce en tanto colma la percepción. Su función es sólo fascinar, exigiendo la complicidad de quien lo observa, de que nos es más que pura apariencia.

Así, encontramos a quienes recurren al arte como capital simbólico para producir ídolos en la medida en que “el arte produce el ídolo tanto como el ídolo produce la mirada” (Marion, 2010: 34), haciéndonos ver que lo esencial del ídolo no es su producción artística, sino la contención de la mirada.

Aún sin definir qué es el ‘Arte’, encontramos prácticas actuales y cercanas de hacer del Arte un mito y mantener su continuidad. “El mito es una ficción en el sentido fuerte, en el sentido activo de formación, [...] es un ficcionamiento cuyo papel es [...] proponer modelos o tipos de imitación” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2002, pp. 27 y 28).

Las palabras de Lacoue-Labarthe y Nancy aclaran la instrumentalización del Arte a través del diseño de imagen e identidad corporativa. Lo que se busca del Arte es su funcionalidad, y no su formalidad, para darle imagen a un cuerpo. En este último sentido, cuerpo, en el sentido de Hobbes, siempre es susceptible de formar parte de otro cuerpo más grande, aunque en el contexto del arte se refiere a un aspecto simbólico o ideológico.

“El problema del mito es siempre indisociable del problema del arte, menos porque el mito sea una creación o una obra de arte que lo explota, es un instrumento de identificación. Es incluso el instrumento mimético por excelencia” (Lacoue-Labarthe & Nancy, 2002, p. 28).

El peso de lo contemporáneo ante la historiografía del arte, legitimadora de las etiquetas del arte

La contemporaneidad, según Agamben (2008), es una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella. El contemporáneo no es solamente aquel que, percibiendo la oscuridad del presente, aferra la inamovible luz. Es también aquel que dividiendo e interpolando el tiempo, está en grado de transformarlo y de ponerlo en relación con los otros tiempos; de leer de modo inédito la historia, de “citarla” según una necesidad que no proviene en algún modo de su arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede no responder.

El adjetivo de lo contemporáneo para el arte es un peso a cargar a costas que no permite aún el distanciamiento para clarificar y comprender las diferencias o tipos, al menos en los que se puede comprender el arte. Lo contemporáneo es un adjetivo que consuela epistémicamente frente a la cercanía y falta de distancia. La muerte de la historia y, en ella, del arte, se manifiesta como un presente inagotable que integra al futuro, pero en este presente y no como algo distinto de éste. El arte contemporáneo se entiende como el arte más inmediato temporalmente, coexistente, simultáneo, pero no conviviente. Esto último, en el sentido de que no responde a un fin común o universal.

Lo más característico del arte contemporáneo es su particularidad y singularidad. Muchos teóricos y artistas esperan que la historia les permita comprender sus acciones, sus obras, sus procesos a través de categorías que les dé esa paz teórica que sólo la justicia histórica puede brindar. Por otro lado, hay quienes han renunciado a la historia y a la seguridad que ella les pueda ofrecer, conscientes de que tal vez sus obras no los lleven a ningún lado, siguiendo el episodio lotófago de la Odisea.

La razón instrumental, la mayor de las invenciones de la modernidad y la más determinante de las herencias de la Ilustración, se concibió para servir a la libertad y a la autorrealización del hombre. Pero desde sus mismos orígenes quedó cercenada por la propensión a usar la

libertad de elección para cerrar las opciones que la libertad debía mantener abiertas (Bauman, 2007, p. 14).

El afán de buscar fundamentos y principios rectores en todos los campos disciplinares desde las visiones del conocimiento, fue generando también, hacia el siglo XIX, la necesidad de estructuración de disciplinas científicas o pseudo científicas que han incidido en los modos de apreciar y estudiar los fenómenos relacionados con las artes.

Danto (2011) teoriza acerca del final de la Historia del Arte, en alusión a las ambiguas y efímeras certezas que lo sostienen, casi con alfileres.

En las cercanías temporales en que el arte empezó a tomar el rumbo que podemos ubicar hoy, durante los años 60 y 70, coincidiendo con la emergencia del conceptualismo, el arte parece desvincularse paulatinamente de la estética, para disolverse en la filosofía, convirtiéndose en una actividad de carácter teórico-auto reflexivo, y no meramente estética. Por otra parte, la Historia del Arte, según Belting, como narración unidireccional, coherente y evolutiva, se demuestra definitivamente agotada.

Han perdido vigencia los relatos que habían legitimado las prácticas artísticas en un presente que se resiste a ser inscrito en una historia convencional. Si el arte ya no parece albergar la posibilidad de una historia coherente, unidireccional, progresiva; si no hay un relato (pos-moderno) que sustituya al último gran relato artístico (la modernidad 'greenberguiana'), ¿podemos seguir escribiendo "Historia del Arte"? ¿es factible construir una Historia del Arte del presente, cuando el arte que se produce hoy parece negar la noción misma de Historia, cuando que su principal objetivo es eludir su historización, cuando que los relatos que le han dado sentido hasta ahora han perdido su legitimidad? (2010, p. 38).

La característica propia del arte de hoy parece basar su premisa en su capacidad "disruptiva", en su eficacia para cuestionar los marcos institucionales (museísticos, pero también historiográficos).

Ante este panorama, ¿puede ser el arte abordado desde los mismos presupuestos metodológicos que han hecho su clasificación y tipificación actual, y nos han brindado el panorama de lo que es el arte, así como los mecanismos para entenderlo?

Conclusiones

En función de lo anterior, puede mencionarse lo siguiente: el arte es una actividad humana, atravesada por factores históricos, económicos,

culturales y sociales que responden a formas de imposición en su práctica desde lo académico, institucional, político, pero que a través de su hacer y sus prácticas intenta crear y disolver, de modo urgente o impertinente, las formas impuestas, aunque éstas resulten impuras, sin sentido o sofisticadas.

Con base en la metáfora y la experimentación de lo disponible, el arte contemporáneo ha devenido en la innovación o en el absurdo, ya que su valor no se reduce a lo estético, sino que es proclive a ser mercantilizado, pero también a dotar de identidad a ciertos sectores para enfrentarlos con identidades históricamente ya establecidas.

El arte contemporáneo manifiesta su tiempo, relatividad y perspectivismo. Es, en sentido positivo, una búsqueda constante de la realidad y de hacerse de un lugar en el mundo.

Bibliografía

- Albarrán Diego, J. (2010). Historia del arte y tiempo presente. Otra historiografía desde la contemporaneidad. *El Futuro del Pasado. Revista electrónica de Historia*, 37-52.
- Bauman, Z., & Ochoa de Michelena, F. (2015). *Arte, ¿Líquido?*, Madrid: Sequitur.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Belting, H. (2010). *Historia del arte después de la modernidad*. México: Editorial UIA.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Brea, J. (2008). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* (2a ed., AD HOC; 3). Murcia, España: CENDEAC.
- Bustos, A. (2014). *Conceptos de arte contemporáneo*. Colombia: NC-Arte.
- Garza, A. (2012). Modernidad y posmodernidad en la historia del arte. *Imaginario Visual Investigación – Arte–Cultura*. 2(4). 56-69. Recuperado de http://eprints.uanl.mx/3464/1/Modernidad_y_posmodernidad.pdf
- Gutierrez, A. (2010). A modo de introducción. Los conceptos centrales de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En P. Bourdieu, *El sentido social. Elementos para una sociología de la cultura* (págs. 9-18). Buenos Aires: Siglo XXI.

- Lacoue-Labarthe, P. & Nancy, J.-L. (2002). *El mito nazi*. Barcelona: Anthropos.
- Marion, J. L. (2010). *Dios sin el ser*. Vilaboa : Ellago.
- Michaud, I. (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: FCE.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Tatarkiewicz, W., Dziemidok, B. & Rodríguez Martín, F. (2002). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (7a ed., Neometrópolis: 8). Madrid: Tecnos; Alianza.
- Vásquez Rocca, A. (2008). Zygmunt Bauman: Modernidad Líquida y Fragilidad Humana. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 3 (19), 2-10.





Buscador de la verdad, la bondad y la belleza. La actualidad del pensamiento de Buenaventura de Bagnoregio

Carlos Esteban Salto Solá

Resumen

Este año se comienza a celebrar el octavo centenario del nacimiento de Juan de Fidanza, nativo de la ciudad de Bagnoregio, más conocido como Buenaventura, nombre religioso que asumió al momento de su profesión como fraile franciscano en el año de 1243. Este evento ha dado lugar a la organización de diferentes iniciativas dirigidas a resaltar la actualidad de su pensamiento filosófico, teológico y espiritual. En efecto, ¿qué puede decir un fraile franciscano del siglo XIII a las generaciones modernas, interesadas, a primera vista, en cuestiones muy diversas a las que se dedicó aquél, durante el ejercicio de las distintas funciones y servicios que le tocó desempeñar?

En el presente artículo quisiera destacar cinco aspectos del pensamiento buenaventuriano que pueden ayudarnos a valorar su actualidad, puesto que ofrecen importantes elementos para profundizar la reflexión sobre algunos argumentos que no dejan de interpelar tanto a la razón como al corazón de todos aquellos que se ponen en camino a la búsqueda de la verdad, la bondad y la belleza.

Palabras clave: *Buenaventura de Bagnoregio, franciscano, belleza*

Buscar la verdad, la bondad y la belleza, para dar una respuesta a los problemas contemporáneos

Buenaventura desarrolló una inconmensurable tarea no sólo intelectual, en un periodo histórico señalado por significativas transformaciones tanto de índole social como eclesial. Para comprender mejor la magnitud de su labor, se deben tener presentes algunos datos biográficos esenciales que ayuden a contextualizar su labor, tanto *ad intra* como *ad extra* de la Orden Franciscana.

En efecto, en el año de 1236 Juan de Fidanza se traslada a París para realizar sus estudios, frecuentando la *Facultas artium*. En 1243 obtiene el título de *magister artium liberalium*, después de estudiar el *trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música). En este año toma la decisión de hacerse fraile menor, asumiendo el nombre religioso de Buenaventura.

Entre los años 1243 y 1248 realiza sus estudios teológicos bajo la dirección de Alejandro de Hales, uno de los maestros más renombrados de entonces. Tras la muerte de éste, acaecida en agosto de 1245, continúa su *iter* académico guiado por Oddo Rigaud y Guillermo de Melitona. En 1248 obtiene el título de *baccalarius biblicus ordinarius*, comenzando la tarea que le incumbía como tal, de comentar los libros bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento. Entre los años 1250 y 1252 lee y explica las *Sententiae*¹ como *baccalarius sententiarus*.

Hacia el final de 1253, o bien, al inicio del 1254, obtuvo el título de *magister*, realizando para ello las *Quaestiones disputatae de scientia Christi*, a las cuales siguieron las *Quaestiones disputatae de mysterio Trinitatis*. En 1254 es nombrado *magister regens ad schola fratrum*, pero solamente en octubre de 1257 será reconocido como *magister cathedratus* por las autoridades universitarias, junto con fray Tomás de Aquino, de la Orden de los Predicadores (Mella, 2009, p. 56). Esta dilación se debe, en parte, al conflicto que se desarrolló entre los maestros seculares y aquellos pertenecientes a los frailes Predicadores con motivo de que estos últimos no se adhirieron a la disposición tomada por la Universidad -en 1229- de trasladar las cátedras de enseñanza fuera de París, como medida de protesta contra una serie de acontecimientos que generaron una fuerte disputa entre las autoridades universitarias y los magistrados

¹ Después de la citación, entre paréntesis se colocará en números romanos el volumen en el cual se encuentra, y a continuación, en números arábigos, la página donde se sitúa el párrafo señalado, indicando seguidamente la columna correspondiente.

de dicha ciudad, la cual se extiende hasta el año 1231. A dificultar aún más las relaciones, se sumó el hecho de la controversia suscitada por el número de cátedras que podían legítimamente poseer las Órdenes religiosas, dado que los seguidores de Domingo de Guzmán tenían dos, mientras que -como se ha dicho- en 1236 Alejandro de Hales traslada la suya al Convento de los Menores.

Ahora bien, para Buenaventura estos años de estudio y de enseñanza en París fueron muy prolíficos. Efectivamente, en este periodo fueron escritas sus exposiciones bíblicas *Commentarius in librum Ecclesiastes*, *Commentarius in Evangelium S. Lucae* y *Commentarius in Evangelium Ioannis*, las cuales fueron terminadas antes de 1257. Entre 1254 y 1255 realiza *De reductione artium ad theologiam*, después del cual se pone a trabajar en el *Breviloquium*, obra que concluye en 1257.

El 2 de febrero de 1257, mientras se encontraba en París, es elegido Ministro General en el Capítulo celebrado en Roma. Inmediatamente después de su elección como Ministro General, se aplica a la tarea de afrontar los problemas que afligían a la Orden, tanto *ad intra* como *ad extra*. En efecto, existían serias tensiones entre las Órdenes Mendicantes, el clero secular y algunos maestros de la Universidad de París. En última instancia, el problema de fondo de tales discrepancias tenía connotaciones teológicas y eclesiológicas, puesto que se refería a la validez, o no, de la existencia de las Órdenes Mendicantes al interno de la Iglesia, puesto que no sólo alteraban la estructura tripartita tradicional, con base en la cual se organizaban aquella, clérigos, monjes y laicos, sino que también por sus características itinerantes su relación de obediencia a la jerarquía diocesana se veía afectada.

Juntamente con el gobierno de la Orden, Buenaventura realiza una relevante actividad en el campo pastoral, caracterizada por el ejercicio de la predicación a través de numerosos sermones dirigidos ya sea a eclesiásticos y religiosos, como al pueblo en general. Precisamente, a través de las cuantiosas indicaciones cronológicas y geográficas que ofrecen sus Sermones pueden conocerse los numerosos desplazamientos a los cuales se veía obligado al efectuar su servicio de Ministro General. Ahora bien, estas actividades no le impiden continuar con su producción literaria y mantener relaciones con la Universidad de París, ya que en su calidad de *magister cathedratus* conservaba el derecho de leer, disputar y predicar. Es así que entre los años 1257 y 1260 escribe *De triplici via*, *De perfectione vitae ad sorores*, *Tractatus de preparatione ad missam*, *De quinque festivitibus pueri Jesu*, *Soliloquium de quatuor mentalibus exercitiis*, *Itinerarium mentis in Deum*, *Lignum vitae*. Unos años más tarde, alrededor de 1263, redacta *Vitis mystica*, *Officium*

de *passione Domini* y *De regimine animae*; en 1267 compone las *Collationes de decem praeceptis*, y al año siguiente las *Collationes de septem donis Spiritus sancti*.

El 11 o 12 de noviembre de 1273, en Lyon, es consagrado cardenal por el Papa Gregorio X. Seguidamente, Buenaventura se dedica a la preparación del II Concilio de Lyon, el cual inicia sus sesiones el 7 de mayo de 1274. Dicho Concilio se ocuparía, entre otros temas, de la situación interna de la Iglesia, de la problemática existente en Tierra Santa y de la relación con la Iglesia griega, ya que se deseaba restablecer la unidad religiosa con aquella. Durante el desarrollo de la cuarta sesión de dicho Concilio, en la mañana del 15 de julio de 1274 Buenaventura fallece, celebrando su tránsito a la casa del Padre Celeste.

En síntesis, Buenaventura no fue una figura periférica o marginal, sino que participó activamente en los acontecimientos históricos desde los diferentes ámbitos de su incumbencia: como maestro universitario, Ministro General, o bien, como Cardenal.

Ahora bien, el ejemplo del maestro franciscano indica con claridad un modo de afrontar el estudio y de realizar cualquier actividad académica, puesto que, para él, el estudio va unido a la vida. La reflexión intelectual nos impulsa a ser protagonistas de la historia y no sólo espectadores, por lo que la labor intelectual tiene que ayudarnos a buscar respuestas a los problemas actuales mediante la construcción de puentes que permitan el encuentro y el recíproco enriquecimiento entre todo aquello que se estudia y la realidad.

Buenaventura utiliza la expresión *ut boni fiamus*, “para que seamos buenos”, proveniente de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, para indicar una de las finalidades que posee el estudio. Sin embargo, él profundiza dicha expresión, no desde un punto de vista moral -como lo hace el Estagirita-, sino vital, puesto que el estudio debería conducir, a quien lo realiza, a un proceso de transformación que lo asemeje cada vez más con la Bondad.

Efectivamente, la actividad intelectual está en íntima relación con la categoría “transformación”, la cual, a su vez, se encuentra unida a la categoría “encuentro”. De esa manera, el encuentro con la realidad, con un autor o con un texto, tiene la capacidad de transformar nuestras vidas, puesto que se da un “con-tacto” en el cual toco y soy tocado, por lo que en el pensamiento buenaventuriano la verdadera reflexión conduce no sólo a obtener un poco de “ciencia”, sino a “ser sabios”.

El deseo de la sapientia conduce a un conocimiento experiencial

Buenaventura sostiene que la *scientia*, en cuanto tal, puede ser clasificada en *scientia philosophica* -que conoce la verdad en cuanto es objeto de investigación-, en *scientia theologica* -que escruta devotamente la verdad en cuanto creíble-, en *scientia gratuita* -que conoce la verdad en cuanto es amable- y en *scientia gloriosa* -el conocimiento eterno de la verdad en cuanto deseable-. "*Scientia gloriosa est veritatis ut desiderabilis notitia sempiterna*" *De donis* 4, 5 (V, 474b).

Ahora bien, el camino que se debe recorrer para realizar el "*transitus a scientia ad sapientiam*" pasa por medio de la *sanctitas*, afirma nuestro autor en las *Collationes in Hexaëmeron*.

En continuación con lo anterior, Buenaventura conoce la doctrina clásica de las *potentiae animae*, sostenida por la corriente platónica-agustiniana (Sileo, 1984, pp. 275-281), pero se encuentra en un momento histórico en el que la reflexión trata de confrontar a aquella con el pensamiento aristotélico, lo cual conduce a nuevas pesquisas respecto de la concepción activa o pasiva del alma, sobre todo en lo que se refiere a su capacidad de apertura a la dimensión trascendente. Y esto trae aparejada una serie de consecuencias en el modo de concebir las competencias que comúnmente eran atribuidas a las citadas *potentiae*.

Quizá el ejemplo más notorio es el hecho de que la consideración común sobre que la índole gnoseológica correspondía solamente a la potencia *intellectiva* comenzó a dilatarse, a ampliar su horizonte, dando como resultado la inclusión de la potencia *affectiva* al interno de los procesos cognoscitivos. Por consiguiente, a la primera de ambas -la *intellectiva*- se le señalará un conocimiento de tinte racional, mientras que a la segunda -la *affectiva*- le será atribuido un conocimiento de carácter afectivo-sapiencial, el cual surge de la unión del sujeto cognoscente con el objeto que quiere conocer, y del cual se siente atraído, puesto que para Buenaventura la *affectio* está en relación con la tendencia a la unión y con el deseo. En efecto, la *sapientia* comprende tanto el aspecto cognitivo -como punto de partida- y el afectivo -que mira a la unión con el objeto conocido-.

Ahora bien, un elemento importante en el pensamiento antropológico buenaventuriano es la temática de los sentidos corporales y espirituales, la cual es nuclear dentro de lo que nuestro autor concibe como un proceso cognoscitivo. Los sentidos espirituales -considerados en analogía con los cinco sentidos corporales- demuestran que la búsqueda de la sabiduría se realiza, por parte del ser humano, con todas sus facultades, corporales y espirituales. En efecto, una mirada antropológica unitaria

es el ámbito donde puede entenderse la relación existente entre los sentidos espirituales y su mutua interacción, como también su vinculación con los sentidos corporales.

Entre estos y los sentidos espirituales se establece una relación de *conformitas*, que no implica, sin embargo, la identificación entre ambos, o bien, entender estos últimos como una simple figura o metáfora espiritual de los primeros, sino que siendo dos realidades distintas poseen, no obstante, una estructura similar que posibilita la articulación entre los mismos: "Cuanto es maravillosa la contemplación de los cinco sentidos espirituales en su conformidad con los cinco sentidos corporales" *Red. art. 10 (V, 322b)*.

La función de los sentidos corporales es la de transmitir a los sentidos espirituales aquellos *vestigia Dei* que se encuentran en la Creación. De esta manera, los sentidos son considerados como puertas abiertas mediante las cuales la realidad del *macrocosmus* puede penetrar en el *minor mundus* que constituye el alma: "Se ha de observar que este mundo, que se dice macrocosmos, entra en nuestra alma, llamada microcosmos, por las puertas de los cinco sentidos" (2,2 V, 300a).

En el *Itinerarium*, Buenaventura afirma que el mundo sensible ingresa en el *anima rationalis* por medio de un proceso que comprende tres etapas: la aprehensión (*apprehensio*), la delectación (*oblectatio*) y el juicio (*diudicatio*). Al final del mismo, todo aquello percibido por los sentidos penetra en el alma como idea pura y abstracta, posibilitando a la inteligencia descubrir la presencia de Dios en la creación: "Todas estas cosas son vestigios donde podemos especular a nuestro Dios" (2, 7 V, 301a).

Ahora bien, Buenaventura dispone los sentidos espirituales, ya sea en relación con la parte *intellectiva* como con aquella *afectiva* del *anima rationalis* (Rahner, 1933, p.273). Sobre la base del pensamiento de Bernardo de Claraval, sostiene que a la primera corresponden los sentidos de la vista y del oído, mientras que a la segunda los sentidos del olfato, del gusto y del tacto.

Como se puede apreciar, el objetivo de los sentidos espirituales es el de alcanzar un conocimiento diverso de aquél que se obtiene solamente por la inteligencia, siendo el motivo de esta diferencia el carácter de *cognitio experimentalis* que brindan los mismos. En efecto, ellos son un camino para alcanzar la sabiduría divina: "En el conocimiento sensible está contenida secretamente la sabiduría divina" (V, 322b). Ahora bien, este conocimiento tiene la peculiaridad de ser *fruitio*, puesto que la misma proviene de la unión con el objeto conocido.

Ése es uno de los motivos por los que el Papa Benedicto XVI constantemente propone a Buenaventura como un modelo del diálogo posible entre la razón y la fe.

Una antropología relacional

El Santo Padre Francisco utiliza frecuentemente una expresión, un neologismo, que se ha hecho notorio: “primerear”, en referencia a la iniciativa divina que precede la acción del ser humano. Bien podría aplicarse este vocablo al mismo Pontífice, porque ya en el año 2015 ha presentado aspectos centrales del pensamiento de Buenaventura de Bagnoregio a la consideración del mundo entero, mostrando de este modo su actualidad. En efecto, en la *Carta encíclica Laudato si’ sobre el cuidado de la casa común*, el Papa Francisco no solamente lo cita para afirmar el fundamento trinitario del acto creador, sino que lo presenta como un autor que posee la capacidad de plantear desafíos al hombre contemporáneo. Dice el Santo Padre:

San Buenaventura llegó a decir que el ser humano, antes del pecado, podía descubrir cómo cada criatura testifica que Dios es trino. El reflejo de la Trinidad se podía reconocer en la naturaleza ‘cuando ni ese libro era oscuro para el hombre ni el ojo del hombre se había enturbiado’. El santo franciscano nos enseña que toda criatura lleva en sí una estructura propiamente trinitaria, tan real que podría ser espontáneamente contemplada si la mirada del ser humano no fuera limitada, oscura y frágil. Así nos indica el desafío de tratar de leer la realidad en clave trinitaria (Francisco, 2015, pp. 847-945).

Ahora bien, a fin de contextualizar la temática antropológica según el pensamiento buenaventuriano, es importante señalar que los estudiosos medievales no se dedicaron a producir Tratados sistemáticos sobre el Hombre como si considerasen a la antropología una disciplina autónoma, sino que las referencias al mismo se encontraban expuestas y desarrolladas en diferentes secciones de sus producciones escritas: se profundiza de manera particular la realidad del ser humano dentro del marco que otorga la reflexión sobre la creación del cosmos y de los diversos seres vivientes (Pulido, 2011, p.238).

¿Quién es el ser humano para Buenaventura?

Considera lo primero cuán franco y liberal anduvo el Señor en la formación de tu naturaleza. A mi modo de ver, tu mayor nobleza y excelencia se encuentra en que, para honor tuyo y para tu hermosura, llevas impresa la imagen de la Trinidad beatísima. (...) Reconoce, pues, Alma mía, cuán maravillosa e inestimable dignidad es la tuya, porque no solamente eres huella y vestigio del Creador, lo cual es común a todas las criaturas, sino también imagen suya, lo que es propio de la criatura racional (*Solil.* 1,3 VIII, 30b).

El ser humano es *imago Trinitatis* porque ha sido creado a imagen y semejanza de un Dios que es Trinidad de personas. Efectivamente, la vida intratrinitaria está caracterizada por una relación de mutua donación entre el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, denominada *summa diffusio*. Al interno de esta *diffusio* intratrinitaria, el Padre es considerado *fontalis plenitudo*.

Consecuentemente, en el *Commentarius in I librum Sententiarum* nuestro autor sostiene que la persona no ha sido creada para transcurrir su existencia en modo aislado, sino para entrar en relación con los demás. Efectivamente, esta capacidad relacional constituye un rasgo esencial de su constitución, primordialmente en referencia a su vínculo con el Creador: "La relación entre la criatura y el Creador no es accidental, sino esencial" (*In Hexaëm.* 4, 8 V, 350a). Expresión de ello es su posición erguida, la cual manifiesta la existencia de una tensión hacia lo alto, hacia las realidades trascendentes y hacia la felicidad eterna.

Ahora bien, la finalidad a la cual tiende el ser humano determina las características con las que es engalanado, y estarán orientadas hacia la consecución de tal propósito, afirma Buenaventura basándose en el Libro II de la *Physica* de Aristóteles, que dice: "*finis imponit necessitatem his quae sunt ad finem*". Siguiendo a Agustín de Hipona, quien había aseverado que el ser humano es imagen de Dios porque es capaz de Él, Buenaventura sostiene que el Creador dotó a éste de la capacidad de poder abrirse y acoger en sí la alteridad. Por consiguiente, el ser humano es *capax Dei* en un doble sentido. En primer lugar, de modo activo, porque experimenta la tensión hacia el trascendente que lo define como peregrino, como *homo viator*; y en segundo lugar, de modo pasivo, ya que descubre en sí una presencia que lo habita. Esta tensión y esta presencia se traducen en un proceso gradual de apertura, ordenación y relación con Dios, del cual proviene y hacia el cual se dirige, y de apertura para con los otros seres contingentes.

Corroborando la importancia y la actualidad de este aspecto del pensamiento buenaventuriano, el Papa Francisco afirma:

Todo está relacionado, y todos los seres humanos estamos juntos como hermanos y hermanas en una maravillosa peregrinación entrelazados por el amor que Dios tiene a cada una de sus criaturas y que nos une también, con tierno cariño, al hermano sol, a la hermana luna, al hermano río y a la madre tierra (Francisco, 2015, p. 92).

Junto con todas las criaturas, caminamos por esta tierra buscando a Dios (Francisco, 2015, p. 244).

Consiguientemente, el ser humano es un ser en camino, es *homo viator* que se encuentra transitando un itinerario enmarcado dentro de la dinámica de *exitus-reditus* que únicamente en Dios hallará su culminación.

El cuidado fraterno de la Creación

En el primer texto de la encíclica *Laudato si'* que hemos citado anteriormente, se decía:

San Buenaventura llegó a decir que el ser humano, antes del pecado, podía descubrir cómo cada criatura testifica que Dios es trino. El reflejo de la Trinidad se podía reconocer en la naturaleza cuando ni ese libro era oscuro para el hombre ni el ojo del hombre se había enturbiado (Francisco, 2015, p.239).

En efecto, para Buenaventura existe una íntima relación entre el misterio trinitario y la creación, la cual puede ser calificada como un libro donde resplandece, se representa y se puede leer a la Trinidad creadora. Los seres creados son las palabras que configuran la narración que desentraña la presencia de Dios y su acción potente, sabia y buena en la historia. En efecto, Buenaventura prefiere emplear los términos *Trinitas fabricatrix* y *Trinitas creatrix* a la expresión *Deus creator*: “La creación es como un libro en el que resplandece, se representa y se lee la Trinidad creadora” (*Brevil.* 2, 12 (V, 230a).

Nuestro autor considera a la Creación como la comunicación ad extra de la Trinidad, como *diffusio* de la relación de mutua donación que existe entre las tres personas divinas. Al respecto, cabe acotarse que esta *diffusio* no es total ni completa en la creatura, ya que no posee todo el esplendor de la ejemplaridad, la cual es prerrogativa de la segunda persona de la Trinidad. Por consiguiente, en aquéllas el brillo se encuentra conjuntamente con la sombra, puesto que no contienen plenamente en sí toda

la gama de colores que pueden ser producidos por la luz, ya que el *radius divinus* brilla de modo diverso mediante la multiplicidad de propiedades con las cuales han sido engalanados los seres creados. Al respecto, De Bruyne no duda en calificar a Buenaventura como “uno de los más conspicuos representantes de la filosofía de la luz”, razón por la cual su pensamiento sobre la belleza se puede denominar “una estética de la luz”.

Si bien Buenaventura -siguiendo a Agustín- afirma que la contemplación de la Trinidad creadora se realiza per *creaturas*, agrega una característica propia del pensamiento del Pseudo-Dionisio Areopagita, para quien el mundo sensible se encuentra organizado según un orden o *hierarchia*. En efecto, la visión simbólica dionisiaca se basa en el concepto de *En* y *agathotés*; es decir, del Uno concebido como Bondad fontal del cual emanan todas las cosas finitas y hacia el cual deben retornar, en clara referencia al movimiento de *próodos-epistrophé* propio del pensamiento neoplatónico. Dicho movimiento se caracteriza por la emanación del múltiple a partir del Uno, por la relación de las creaturas con el ejemplar divino y por el retorno del múltiple al Uno.

De esta manera, el símbolo dionisiaco no solamente cumple la función de conducir hacia una realidad superior, sino que en sí mismo es teofanía, ya que la divinidad se manifiesta en las realidades finitas. Así, el símbolo es signo de una presencia. En consecuencia, por un lado, los seres creados indican una belleza que se encuentra fuera de sí, mientras que, por otro lado, revelan dicha belleza en sí mismos, al participar en diversos grados del Uno.

Por tanto, Buenaventura sostiene que las creaturas no solamente son signos de la presencia y de la belleza divinas, sino que también la manifiestan, utilizando para ello diversas fórmulas que expresan esta doble dimensión: *per creaturas e in creaturis, per speculum e in speculo, o bien, per vestigia e in vestigiis*. Al afirmar esta doble realidad, se coloca en continuidad con el pensamiento de Hugo de San Víctor, quien integra la función significativa de la res agustiniana con la idea de participación dionisiaca, pero a la vez se diferencia de aquél al subrayar una primacía de la contemplación *in creaturis*, considerando la realidad de los *vestigia* desde una óptica marcadamente trinitaria.

Es así que toda esta gama de imágenes permite dilucidar la finalidad para la cual Dios ha creado el Universo: conducir al ser humano, como una escala que se asienta en el mundo sensible y se eleva hacia la esfera divina, al encuentro con su Señor. Efectivamente, encaminar a aquél a la comunión con Dios es la función que cumplen todas las creaturas: “Todas las creaturas de este mundo sensible llevan al Dios eterno (...) para que de las cosas sensibles que ven se trasladen a las cosas

inteligibles como el signo a lo significado" (*In Hexaëm.* 12, 15 V, 386b). De esta manera, toda la Creación viene considerada como el ámbito propicio para la manifestación y el encuentro del Creador con el ser humano, quien tiene la misión de ser *rector* y *rex* de aquélla; esto es, de cuidarla para que pueda cumplir la finalidad para la cual fue creada. Es significativo también el hecho que nuestro autor presenta a la Creación como si fuera el anillo de bodas que el Creador regala al ser humano, como signo de alianza: "La creación es como el anillo de casamiento que el esposo entrega a su esposa". Pero Buenaventura llama la atención sobre el hecho de que no siempre el ser humano ha considerado la Creación desde este punto de vista: "Abre, pues, los ojos, acerca los oídos espirituales, despliega los labios y aplica tu corazón para en todas las cosas ver, oír, alabar, amar y reverenciar, ensalzar y honrar a tu Dios, no sea que todo el mundo se levante contra ti" (*Itin.* 1,15 V, 299b). En efecto, poco a poco el *liber mundi* (*In Hexaëm.* 13,12 V, 390a) comenzó a resultar ininteligible para el ser humano, como si fuera un libro que contuviera palabras muertas, por lo que Dios, en su infinita misericordia, le ha donado otro libro, el *liber Scripturae*, con el cual ha vuelto a iluminar el sentido profundo de la Creación. Ahora sí, el ser humano puede nuevamente reconocer los *vestigia Dei* desperdigados por todo el mundo y puede otra vez contemplar, estupefacto, la belleza de la sabiduría divina que se revela en el mismo.

Consecuentemente, Buenaventura invita a abrir el *oculus triplex* para poder ver correctamente y así descubrir la presencia divina en la belleza de las creaturas. En efecto, con el *oculus carnis* se pueden observar las realidades exteriores. Con el *oculus rationis* se consiguen apreciar aquellas que son interiores, y con el *oculus contemplationis* se alcanzan a ver las realidades trascendentales.

El deseo de la belleza

Contemplar a Dios en toda creación es realmente un gran desafío, porque implica aprender a mirar en modo correcto. Para Buenaventura, mirar correctamente supone observar atentamente, profundamente, para descubrir la belleza que todas las creaturas poseen por el solo hecho de existir, de ser creadas por la Trinidad, quien es *summe pulchrum*. Leer la realidad en clave trinitaria, entonces, es ser capaz de contemplar su belleza.

Precisamente aquí emerge una importante característica del pensamiento buenaventuriano, que interpela vivamente la sensibilidad y la

reflexión actuales porque pueden ayudar a “prestar atención a la belleza y amarla” en modo tal de “salir del pragmatismo utilitarista” que asfixia a la sociedad contemporánea. El pensamiento estético buenaventuriano puede ayudar a entablar un diálogo fecundo con las inquietudes y los deseos de belleza, verdad y bondad que se albergan, de distintos modos y formas, en el corazón del ser humano.

Ahora bien, al haber sido todos los seres creados a imagen y semejanza del Dios Uno y Trino, reflejan tanto la unidad como la pluralidad que, en modo perfecto, se dan en el seno de la Trinidad. Consecuentemente, la belleza de las creaturas no se encuentra en el hecho de que todas sean iguales entre sí, sino en la *aequalitas numerosa*; es decir, en la relación de *proportionalitas* que permite que sus cualidades estéticas puedan expresarse de acuerdo con la naturaleza de cada una de ellas. Este hecho pone de manifiesto la relación entre la categoría “belleza” y la categoría “diversidad”, tan propia del pensamiento estético buenaventuriano. De este modo, toda la creación es como una bellísima canción que proclama la beldad del Creador, al interno de la cual cada creatura entona una parte diferente de la misma con voz diáfana y enérgica.

Consecuentemente, para Buenaventura la *via pulchritudinis* es un proceso dinámico que impulsa al ser humano a entrar en relación con aquello cuya belleza lo atrae, impulsándolo a salir de sí mismo y a ponerse en camino, sostenido por la fuerza que le otorga su capacidad de desear. Dicho itinerario finaliza en la unión, *coniunctio*, entre la creatura y su Creador, quien es la Belleza y la fuente de la beldad que adorna la Creación. De esta manera, con sus escritos, él no deja de invitar a una experiencia estética en la cual se pueda contemplar la *summa pulchritudo*, escuchar la *summa harmonia*, gustar la *summa dulcedo*, oler la *summa fragrantia* y abrazar la *summa suavitas* que se revelan de manera manifiesta en la persona del Hijo, particularmente en la ofrenda de su vida por amor en la cruz (Martinelli, 2008, p. 631).

Es por ello que la estética buenaventuriana, entendida en su profundo sentido dinámico de *via pulchritudinis*, brinda diversos elementos que pueden no sólo enriquecer la reflexión contemporánea sobre el argumento de la belleza, sino también pueden ayudar a contemplarla y amarla. Al respecto, son muy claras las palabras del Papa Francisco:

Si nos acercamos a la naturaleza y al ambiente sin esta apertura al estupor y a la maravilla, si ya no hablamos el lenguaje de la fraternidad y de la belleza en nuestra relación con el mundo, nuestras actitudes serán las del dominador, del consumidor o

del mero explotador de recursos, incapaz de poner un límite a sus intereses inmediatos (Francisco, 2015, p. 95).

Efectivamente, Buenaventura invita a considerar la experiencia estética teniendo en cuenta su carácter holístico, o sea, la capacidad que la belleza posee de afectar tanto la dimensión racional como afectiva de la persona y no sólo a una parte de ella, aunque las primeras percepciones se realicen a través de un sentido en particular. Esto es importante principalmente para la cultura occidental, donde la apreciación de la belleza está comúnmente ligada a la visión y a la escucha, debido en gran parte a una constante acentuación de la dimensión racional del conocimiento, en desmedro del carácter experiencial que todo proceso cognoscitivo implica en sí mismo.

Otro elemento importante de destacar es el hecho de que Buenaventura acentúa la gratuidad de la belleza. En efecto, al ser concebida como un don divino, ella se comunica con todas las creaturas, bellas por el solo hecho de existir. Esta característica de su pensamiento puede ayudar a liberar a la belleza de la tiranía de los estereotipos estéticos vigentes en la sociedad actual, según los cuales una cosa es bella sólo si posee determinadas características relacionadas generalmente con su aspecto exterior, lo que trae por consecuencia una creciente idolatría de la beldad física.

Dicha característica de gratuidad también puede iluminar la tensión que muchas veces se da entre la belleza y su utilidad, la cual está tomando ribetes cada vez más dramáticos en el campo de la ecología.

Asimismo, el pensamiento estético buenaventuriano aporta una palabra valedera sobre la belleza que brota de la diversidad, en un mundo marcado por numerosos procesos globalizadores que, en sus aspectos menos positivos, tienden a cercenar todo tipo de diferencias, o bien, a mirarlas con recelo y desconfianza.

Por último, a nivel espiritual, Buenaventura recuerda que la belleza es capaz de poner en movimiento a quien la experimenta, mediante la acción que ejerce sobre su capacidad de desear, posibilitándole iniciar un itinerario que lo conduzca a descubrir, en la susodicha beldad que lo atrae, la hermosura primigenia de todos los seres creados (Salto, 2016 pp. 138 y 139).

Consideraciones conclusivas

Gozar de la verdad, la bondad y la belleza, constituye uno de los deseos más profundos que el ser humano lleva escrito en su corazón. Es por ello que cada vez que nos encontramos con una persona que no sólo la busca, sino que ha dejado que dicha búsqueda modele su vida y su reflexión, se establece una relación de empatía que enciende, de algún modo, ese deseo que habita en nuestro interior.

Escrutar y ahondar el pensamiento de un autor como Buenaventura de Bagnoregio interpela no sólo a nuestra inteligencia, sino también al modo en que llevamos adelante nuestro trabajo intelectual y nuestra búsqueda personal y fraterna de la verdad, la bondad y la belleza. El Doctor Seráfico, debido a su profunda experiencia de lo divino y de lo humano, mantiene la capacidad de instaurar un vínculo que supera los límites del tiempo con todos aquellos que se acercan a sus escritos, guiados no únicamente por una curiosidad intelectual, sino por ese deseo de sabiduría que dona sabor a todas las dimensiones de la vida.

Efectivamente, aquí yace la clave de la lectura que nos permite entablar un discurso sobre la actualidad de su pensamiento.

Pontificia Universidad Antonianum

Bibliografía

- Benedicto XVI, (2018). *Confrontación entre Buenaventura de Bagnoregio y Tomás de Aquino*, Audiencia General del 17 de marzo del 2010. Internet (12/01/18): http://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/audiencias/2010/documents/hf_ben-xvi_aud_20100317.html
- C. Salto Solá, (2014) *La función del deseo en la vida espiritual según Buenaventura de Bagnoregio*, Ed. Antonianum, Roma, pp. 245-250.
- , (2016). *Il linguaggio della bellezza rivelato nel Verbum crucifixum secondo Bonaventura da Bagnoregio*, in DoSer 64.
- E. De Bruyne, (1963) *Historia de la Estética*, vol. II, B.A.C., Madrid, p. 639. Traducción del texto original holandés *Geschiedenis van de Aesthetica*, vol. III-IV, Antwerpen-Amsterdam, 1954-1955. Traducción a cargo de A. Suarez.
- Francisco, (2015). *Carta encíclica Laudato si' sobre el cuidado de la casa común* 239, en AAS, CVII, pp. 847-945.
- H. U. von Balthasar, *I sensi spirituali*, (1975). en Gloria. *Un'estetica teologica*, vol. I, Ed. Jaca Book, Milano, p. 337. Traducción del texto

- original alemán *Herrlichkeit*, Johannes Verlag, Einsiedeln, 1961.
Traducción a cargo de G. Ruggieri.
- K. Rahner, (1933). *La doctrine des "sens spirituels" au Moyen-Age, en particulier chez S. Bonaventure*, en *RAM*, 14.
- L. Pellegrini, (2005) *L'incontro tra due "invenzioni" medievali: Università e Ordini Mendicanti*, Liguori Ed., Napoli, pp. 134-140.
- P. Martinelli, (2008) "Pulchritudo", en *Dizionario Bonaventuriano*, a cura di E. Caroli, Ed.
- Francescane, Padova. P. Messa, (2009). *Introduzione, en Bonaventura da Bagnoregio, Vita di San Francesco. Legenda maior*, a cura di P. Messa, Paoline, Milano.
- Sileo, (1984). *La teologia della speranza nella prima metà del secolo XIII. Tracce della «psicologia» platonico-aristotelica*, en *La speranza. Atti del Congresso promosso dal Pontificio Ateneo «Antoniano»* (30 maggio - 2 giugno 1982), vol. II, Ed. Antoniano, Roma, 1984.



La complejidad de la interpretación en la era de la imagen digital

Martha Gutiérrez Miranda

Resumen

La imagen ha variado a lo largo del tiempo y en todo momento su influencia ha sido determinante en nuestra manera de conocer o de percibir el mundo. Hoy se puede hablar de una evolución de la imagen, pues hoy más que nunca ha permitido construir la memoria visual de la Humanidad, en todas y cada una de sus manifestaciones. En la denominada "cultura digital", la imagen ocupa el lugar más importante de la comunicación y se convierte en factor de una revolución cultural. Como protagonista, se concibe como un elemento mediador de la realidad y se ha convertido en uno de los temas favoritos de la sociedad digital. Su presencia está cada vez más extendida en todos los ámbitos de nuestra sociedad. Es un fenómeno que se ha complejizado y dinamizado debido al desarrollo de la tecnología. Ha dado lugar a estudios interdisciplinarios y multidisciplinarios, orientados a plantear su singularidad, sus generalidades, expresividades y expresiones.

La presente reflexión es una aproximación, somera, hacia algunos argumentos en torno a la interpretación de la imagen. Particularmente la digital, en el contexto cultural actual. Así, se parte de muy diversas perspectivas que van desde el hecho de que una imagen puede, entonces, ser una simple representación de la realidad, o una de tantas posibilidades para interpretarla, o bien ser una total y absoluta irrealidad.

Palabras clave: *imagen, digital, cultura, significaciones, interpretación.*

Introducción

Las imágenes digitales -consideradas informáticas, artificiales, o simplemente “nuevas” imágenes- oscilan entre la realidad y la hiperrealidad, pues van desde la reproducción o simulación de objetos reales hasta objetos irreales, con alto grado de semejanza, e inclusive mayor que los reales, aun siendo inexistentes. Todo gracias a la tecnología de las computadoras y los dispositivos.

Esta condición ha colocado a las ciencias de la computación, a la informática y a los artefactos tecnológicos, en el centro de un nuevo proceso de la cultura digital. Como refiere Vilches (2001), se habla de una auténtica revolución en el campo de la imagen, pues ha cambiado nuestra relación con lo visible, así como la forma y el contenido de los objetos que observamos o producimos.

Como lo plantea Tatiana Merlo (2010), “la imagen atraviesa a la persona, a la sociedad y a la cultura como forma imperante de comunicación, produciendo modificaciones que son esenciales, desde lo biológico hasta lo cultural”. Se puede afirmar que en la hoy denominada cultura digital, la imagen, por sí misma, al ocupar el lugar más importante de la comunicación, se convierte en factor de una revolución cultural, sobre todo en Occidente. De este modo el *status* de la imagen ha variado a lo largo del tiempo, y en todo momento su influencia ha sido determinante. Irrumpe de una manera tan definitiva en nuestra manera de conocer o de percibir el mundo -cercana o remota-, que bien puede hablarse de una evolución de la imagen que permite construir la memoria visual de la Humanidad, de todas y cada una de sus manifestaciones.

La imagen como la gran protagonista de la cultura digital

Según Lorenzo Vilches (2001), probablemente el advenimiento más espectacular de la migración digital tenga a la imagen como protagonista, pues la relación imagen- realidad es, desde Platón, una preocupación constante de la cultura, y se ha convertido en uno de los temas favoritos de la sociedad digital.

Si se compara esta revolución provocada por las Tecnologías de la Comunicación y la Información con otro momento histórico crucial donde la imagen fue gran protagonista, inminentemente tendríamos que hacerlo con el Renacimiento y la imprenta. Es cierto que el humanismo del Renacimiento cambió la manera de percibir el mundo a nivel visual y conceptual, pero esa circunstancia no se hubiese producido tan rápido

si la imprenta no hubiese transmitido aquel pensamiento humanista. Con este ejemplo, puede decirse que una tecnología (como la imprenta) ayudó a producir un nuevo tipo de representación visual y, por ende, a proyectar nuevas tecnologías, órdenes sociales y visuales alternativos (la pintura en perspectiva, la cámara oscura, el pantógrafo, etcétera).

Si la tecnología produce cambios es porque sus avances son inminentemente sensibles al discurrir social. Una época determinada potencia más a una tecnología que haya sido alentada o recompensada por la sociedad, para satisfacer sus necesidades y demandas. Como afirma Heilbroner (1996), “el cambio tecnológico deber ser compatible con las condiciones existentes, (...) la tecnología no sólo influye sobre la sociedad, sino también es influida por ella” (Heilbroner 1996:79).

Si además de analizar los cambios de paradigmas provocados por las innovaciones tecnológicas, también se evidencian los nuevos tipos de lenguajes que éstas son capaces de generar, nos enfrentamos -particularmente en los últimos años del siglo XX y lo que va del XXI- al hecho de que los nuevos dispositivos audiovisuales han logrado generar su propia especificidad discursiva. Por ello, muchos autores que analizan la cultura digital están convencidos de que estamos ante el nacimiento de un nuevo lenguaje digital.

José Luis Brea (2002) afirma:

Vincularé siempre el desarrollo de un dispositivo técnico con el de un problema específico de emergencia de lenguajes. No tanto porque considere que la tecnología es destino, cuanto porque, más bien, considero que ella, la tecnología, es lenguaje. O más precisamente por cuanto estoy convencido de que una historia de las formas sería inabordable sin la consideración de los dispositivos tecnológicos que articulan la relación de la producción simbólica con el mundo, con lo real (Brea, 2002:26).

A esta irrupción de la tecnología digital en el universo simbólico de la representación, Brea (2010) la bautizó como la “era postmedia”, pues, según él, es una época en la que los medios clásicos de comunicación -como son cine, radio, fotografía y televisión-, que tuvieron su auge en el siglo XX, tendrían que redefinirse tanto en su forma lingüística o su lenguaje, como en su funcionamiento social.

Entonces, de lo que se trata es de identificar cómo en la era digital el paradigma lingüístico-visual de los tradicionales *mass media* -también llamados medios analógicos- se ha modificado por otro nuevo, donde

se vuelve a hacer alusión a la sintaxis visual pero con un nuevo ordenamiento y otras circunstancias.

Ante este panorama, bien vale la pena replantear el concepto de "lenguaje visual", puesto que su estructura comunicativa no soporta la comparación con el lenguaje escrito. Joan Costa (2003), por ejemplo, sugiere que hay determinados efectos fotográficos, ruidos e incluso interferencias o errores y accidentes, producidos exclusivamente por la tecnología utilizada, que pueden convertirse en recursos visuales que modifican el modo de comunicarse. Según Costa, en el lenguaje fotográfico un determinado número de "ruidos" puede ser convertido en "signos visuales" gracias a la intencionalidad de quien construye el mensaje; es decir, el fotógrafo. O efectos como el enfoque, desenfoque, deformaciones, barridos, etc., han instaurado una manera específica de contar y estructurar el mundo que se captura a través de una cámara, y que es muy distinto a cualquier otro sistema de representación visual.

De tal suerte puede decirse que la tecnología digital aumente la dificultad para configurar una sintaxis visual propia, porque implica un alto grado de complejidad, añadido simplemente por la naturaleza de los medios considerados "nuevos medios" o "digitales", y a los que se suman *software* y *hardware* diseñados para la generación y tratamiento de imágenes que han permitido construir imágenes complejas y mensajes aún más polisémicos que los tradicionales, o producidos por medios análogos. A lo anterior se añade que los posibles "signos y símbolos digitales" no sólo son producidos o generados a través de una cámara (digital), sino mediante una serie de posibilidades infinitas que implican procesos como la digitalización, el procesamiento, la edición, la manipulación y combinación de imágenes reales, construidas, modeladas, editadas, o bien retocadas, a través de uno o varios sistemas.

De la naturaleza de la imagen a la interpretación de la imagen

En la actualidad, la imagen difícilmente es una simple captura de la realidad. Con la tecnología digital es resultado de la concurrencia de filtros, capas, pinceles, etc., que incorporan todo tipo de efectos visuales y transforman sustancialmente esa realidad. Sin embargo, ha de recordarse que la capacidad narrativa de la imagen -atributo que no se debe en absoluto al poder que otorgan aquellas tecnologías- más bien reside en la intención o intencionalidad de quien busca confeccionar un relato visual, aunque para ello los medios empleados no sean siempre los más adecuados.

Lo que sí vale la pena resaltar es que tales artefactos de retoque, edición, o tratamiento, son capaces de recrear y reactualizar de modo cada vez más vívido y realista. Como refiere Nelson Goodman (1990): (...) una imagen es una imagen realista en la medida en que es correcta según el sistema normal de representación [propio de una determinada época o cultura] (...)

Dada la naturaleza de la imagen digital y de su elaborada y enorme capacidad de simulación -tal y como menciona Gómez Isla (2015)-, la tecnología digital es capaz de emular alternativamente varios lenguajes y códigos visuales pertenecientes a otros tantos medios. Por ello, más que la configuración de un lenguaje visual inédito, en la actualidad el universo de lo digital responde a una especie de miscelánea insólita de códigos procedentes de otros medios, o de la concurrencia de todos los medios.

Hoy se habla de alfabetización digital como un proceso que no sólo depende del aprendizaje de una serie de códigos, sino de la capacidad para emitir mensajes y retroalimentar con respuestas los mensajes enviados por otros. Lo que nos permite entender el mundo y aproximarnos de manera distinta a la realidad, con todo lo que la realidad actual implica. En este sentido, son muy precisas las aseveraciones de Snyder cuando afirma:

En un mundo electrónicamente mediatizado, estar alfabetizado tiene que ver con la comprensión de cómo se combinan las diferentes modalidades en formas muy complejas, para crear significado. La gente tiene que aprender a encontrarle sentido a los sistemas icónicos evidentes en los despliegues por ordenador, en los que intervienen todas las combinaciones de signos, símbolos, imágenes, palabras y sonidos. El lenguaje ha dejado de ser exclusivamente gramática, léxico y semántica, y ha pasado a abarcar también una amplia gama de sistemas semióticos en los que intervienen la lectura, la escritura, el visionado y el habla (2004).

La clave, entonces, tiene que ver con una serie de nuevos alfabetismos que requieren los individuos para acceder, interpretar, codificar y participar de todas estas nuevas formas emergentes de la cultura y la sociedad. Lo que a su vez implica una multiplicidad de competencias y habilidades para acceder, interactuar y construir un nuevo terreno semiótico. Esto ya fue planteado por Gutiérrez Martín, cuando declaraba que la alfabetización digital multimedia comprendía los diversos contenidos (conceptuales, procedimentales y actitudinales) que se consideran como

básicos e imprescindibles para la comunicación, expresión y representación, empleando distintos lenguajes y medios: “Como objetivo prioritario de la alfabetización digital podemos señalar la capacitación para transformar la información en conocimiento y hacer del conocimiento un elemento de colaboración y transformación de la sociedad” (2003).

Actualmente se consumen imágenes en forma indiscriminada, sin una reflexión profunda y crítica respecto a la calidad, formato, contenido, información, o intención. Darley (2002) dice que en la cultura visual digital las imágenes “no exigen espectadores inclinados a la interpretación, o que buscan evocaciones semánticas”. Las imágenes pueden representar tanto a las cosas que existen en la realidad, como a las que nunca han existido. Inclusive, la realidad es modificada por su creador como resultado de la técnica, del uso en mayor o menor medida de herramientas, o bien por el punto de vista de quien la observa.

Por tanto, la creación de una imagen reconsidera muchos cuestionamientos: desde cómo y quién la realiza, hasta la manera en que determinado recurso o herramienta le confiere atributos particulares, al grado de deformar, distorsionar, o inclusive re-concebir la realidad. Una imagen puede, entonces, ser una simple representación de la realidad, o una de tantas posibilidades de interpretación de ella, o bien, de una total y absoluta irrealidad.

Abraham Moles decía que “el concepto de iconicidad se refiere al hecho de que una imagen es la imagen de un objeto real. Un símbolo es un signo que retiene en muy poca medida el objeto que designa; se le parece poco”. Una imagen es más icónica que otra, en la medida en que tenga más propiedades comunes con el esquema perceptivo del propio objeto. Empero, hoy los elementos que aparecen en una imagen no tienen -en algunos casos- semejanza con la realidad, y en otros, como dice Jullier (2004), “son una perspectiva inversa a la de a abstracción”, pues incluso pueden añadir un poco más de realismo, como es el caso de la realidad aumentada. Y a medida que la imagen deja de parecerse al objeto representado, devienen dificultades en su decodificación. Si hoy pensamos en una imagen sintética, su papel como representación de la realidad cambia, sobre todo desde un punto de vista conceptual. Pues -como explica Manovich (2005)- se transforma en una construcción “ilusionista abierta a un universo de ficción”.

Las imágenes digitales son engañosas, ya que han llegado a confundir a los espectadores con lo que en semiótica y sintaxis visual se llama “grado de iconicidad”, pues el grado de parecido con una imagen real no siempre puede precisarse. Igualmente, las imágenes abren un

abánico muy amplio de significados, pero no dejan de ser referentes y símbolos del momento histórico que se vive.

A pesar de que el contexto, la creación, la lectura y la interpretación de las imágenes cambia según el marco espacial y temporal en el que se desarrollan -según cada época, sociedad y cultura-, desde finales del siglo XX y lo que va del actual el registro de la imagen ha pasado de un proceso destinado a unos cuantos, hacia un proceso global, en el que cualquier persona no sólo las consume, también las puede producir, manipular, tratar, distribuir, etc., con un numeroso conjunto de poderosas herramientas e instrumentos a fin de llenar al mundo virtual y real de una serie de mensajes polisémicos, sean reales o no. Tal cual lo dijo en su momento Barthes:

Toda imagen es polisémica, toda imagen implica, subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la que el lector permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás. La polisemia provoca una interrogación sobre el sentido (1986).

En la recepción de los mensajes, el espectador está influenciado por un contexto personal y social que añade matices al significado original, provocando diferentes sentidos incluso para imágenes idénticas; es decir, la real y la digital. Las imágenes han cumplido diferentes funciones a lo largo de la historia y cada época se ha caracterizado por utilizarlas para expresar justo ese momento histórico, y constituirse como referentes de un tiempo, de un espacio o de una sociedad, hasta llegar a expresar valores culturales, ideas y creencias propios de cada época.

En un mundo como el actual, con una sobreabundancia de imágenes de toda clase, las digitales se imponen como representación de un contexto espacio-temporal y, como siempre, aspiran a ser la representación icónica de la realidad. En esta lucha, los avances y tecnologías juegan un papel determinante. La imagen digital se captura en el instante mismo y puede ser visualizada y distribuida a escala mundial, por medio de la red. Los avances técnicos permiten que la imagen pueda alterarse, manipularse, y estar a la mano de cualquier persona, dando origen a la realidad alterada.

Así como lo dice Juan Soto (2012), tales procesos siempre están determinados en el tiempo y en el espacio social. Su significado es el resultado de múltiples relaciones (sociales, ideológicas, políticas, morales, religiosas, etc.) que se establecen entre sí. Es decir, que generalmente existen elementos que están más allá de la imagen y que determinan su

significado. El cómo se significa una imagen depende de las relaciones que se establecen con ella, en un tiempo histórico y en un espacio social y culturalmente determinado. Y para descifrar sus significados, primero es preciso conocer la vida simbólica de las sociedades donde surgen.

Crear una imagen, hoy, es una actividad relativamente sencilla y al alcance de prácticamente cualquier persona. Gracias al desarrollo industrial y los avances tecnológicos, el registro del paso del tiempo se ha multiplicado y abierto nuevos canales de comunicación, conectando al mundo entero. Ante esto, vale la pena la reflexión que hace Soto:

Vivimos en una era caracterizada, entre muchas otras cosas, por el frenesí del registro-acumulación y la circulación-significación de las imágenes que nos hablan precisamente de otros modos y medios de producción, circulación y recepción de las imágenes en comparación con la era analógica. En nuestros tiempos se le rinde una especie de extraño 'culto' a la imagen. De acuerdo con Umberto Eco (2006-2007, p. 107), vivimos en un tiempo donde abundan los casos de renuncia gozosa a la privacidad (2012).

Por tanto, y en un nivel más complejo, las imágenes no pueden ser entendidas sólo como simples reproducciones, sino como representaciones icónicas que contienen "una serie de convenciones de tal manera que no la podemos relacionar directamente con el término realismo, en el sentido perceptivo" (Selva y Solá, 2004).

Entonces vale la pena detenernos a reflexionar sobre si una imagen es un registro fiel de la realidad externa, o un medio de expresión de una subjetividad interior. Debemos entonces preguntarnos si la fotografía, el cine, el video o la imagen digital, introducen una forma distinta de conocer, de aproximarnos a los fenómenos sociales, o si son capaces de modificar nuestra mirada. Ardévol y Muntañola nos presentan una interesante respuesta a estos posibles cuestionamientos:

[...] las imágenes configuran nuestro entorno, tienen efectos reales sobre la conciencia y sobre la acción humana, sobre nuestras relaciones sociales y con el medio natural, sobre nuestra percepción de los otros pueblos y de nuestra identidad. [...] Las imágenes nunca están solas, el proceso de significación de categorización de las mismas responde a un conjunto de criterios que tienen relación con la época en la que circulan (2004).

Soto Ramírez (2012) afirma que las imágenes siempre aparecen contenidas en marcos de tiempo y espacio. Y dichos marcos son los que se vuelven invisibles, e incluso ajenos, a la relación que establecen las imágenes y la sociedad. Es ahí donde radican las claves del desciframiento de las imágenes y no en las imágenes mismas.

Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez, y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna un modo de ver (Berger, 1972-2007, pp. 15 y 16).

En efecto, las imágenes están cargadas de símbolos que pueden ser reconocidos por los espectadores en tanto que dichos símbolos puedan formar parte de la cultura de una época y ésta sea perfectamente identificable para el espectador.

Como apunta Berger (1972-2007), “toda imagen encarna un modo de ver”, de modo que guardan relaciones estrechas con los marcos sociales y temporales donde aparecen y nunca son independientes de los observadores, pues establecen con ellos una relación espacio-temporal.

Conclusiones

A pesar de que una o varias personas se encuentren ante la misma imagen -sea de la realidad, tomada por una cámara, vista en la red, o como escena de una película-, no la aprecian o interpretan de la misma manera. Es decir, la valoración de las imágenes es distinta. Parafraseando a Berger, no miramos igual y nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. De forma más coloquial, esto se refiere a que la interpretación y significación de la imagen parten de nuestra visión y están en continua actividad, en continuo movimiento, y se modifican de persona a persona y de tiempo en tiempo. Lo que sí es determinante es que la imagen tiene un papel fundamental en la configuración de la cultura y puede ser concebida como un puente entre la percepción e interpretación de un tiempo y un espacio.

A pesar de que todas estas imágenes de nueva y poderosa visibilidad nos rodean y son parte de nuestra vida cotidiana, y nos hacen sentir ciudadanos pertenecientes a una sociedad vanguardista, son sólo transformación, adaptación, o mutación de la realidad. Generalmente

se configuran a partir de herramientas y tecnologías que imponen lenguajes que evolucionan y se constituyen como referentes de una cultura, hoy denominada "cultura digital". Han llegado para insertarse como parte de nuestra dinámica social y cultural, con el propósito de expresar mejor, con mayor eficacia comunicacional y poder de seducción, la representación, en términos visuales, de los paradigmas de nuestra época.

Hoy nos enfrentamos a imágenes polisémicas, con diferentes niveles de codificación, en las que se movilizan diversos códigos. Algunos con carácter universal o casi universal (como los que dependen de la percepción), y otros particulares que se construyen y formalizan socialmente y quedan totalmente determinados por el contexto, permitiendo evidenciar los distintos niveles desde la mirada, para hacer evidente los procesos desiguales de codificación según los sujetos, la situación histórica y las interpretaciones resultantes.

Es decir, todos los elementos de la imagen son simbólicos y se integran como elementos reveladores de una época, un estilo y un contexto, aun con toda su gama de posibilidades interpretativas.

Bibliografía

- Ardévol, E. y Muntañola, N. (2004). "Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen". En Elisenda Ardévol y Nora Muntañola (Coords.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (pp. 17-46). Barcelona: UOC.
- Barthes, R. (1986). *Retórica de la imagen. Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Berger, J. (1972/2007). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia*. Salamanca: Centro de arte Salamanca.
- _____(2004). "El Tercer Umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural". Murcia. Cendea C., Ad Hoc, Ensayo.
- _____(2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-Materia, Film, E-Image*. Barcelona. Akal. Col. Estudios Visuales.
- Costa, J. (2003). *Diseñar para los ojos*, Bolivia: Grupo Editorial Design.
- Eco, U. (2006/2007). *A paso de cangrejo*. México: Debate

- Gómez, I. J. (2015). *Digitosfera y cultura visual. Tras el Ensayo Digital. Una aproximación Interdisciplinar a la Sociedad de la Información*, Chile: Universidad Austral de Chile.
- Gombrich, E. (1999/2003). *Los usos de las imágenes*, México: FCE.
- Goodman, N. (1986). *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Heilbroner, R. (1996). *Naturaleza y lógica del capitalismo*, México: Siglo XXI Editores.
- Klinkenberg, J. M. (2005). "La semiótica visual: grandes paradigmas y tendencias de línea dura". En Luisa Ruiz Moreno (Ed.), *Semiótica de lo visual, Seminario de Estudios de la Significación* (pp. 19-47). Puebla: BUAP.
- Jullier, L. (2004). *La imagen digital. De la tecnología a la estética*, España: Editorial La Marca.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, México: Paidós Comunicación.
- Selva, M. y Solá, A. (2004). "Modos de representación. Sujeto y tecnologías de la imagen". En Elisenda Ardévol y Nora Muntañola (Coords.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (pp. 175-233). Barcelona:UOC.
- Soto, R. J. (2012). *Las imágenes y la sociedad (o las imágenes, la sociedad y su desciframiento)*, *Athenea Digital*, 12, noviembre 2012, Ensayos. Disponible en: <file:///Users/martha/Downloads-DialnetLasImagenesYLaSociedadOLasImagenesLaSociedadYSuDes-4154814.pdf>
- Vilches, L. (2001). *La migración digital*, Barcelona: Gedisa.
- Merlo Flores, T. (2002) *La imagen como nuevo símbolo cultural.*, Instituto de Investigación en Medios de Buenos Aires, Argentina. Disponible en <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/3458/b15760224.pdf?sequence=1>



Descifrando el recetario de Da Vinci

Juan Adrián Lara Araiz

Resumen

El presente artículo pretende explorar una de las facetas ocultas, o bien más desconocidas, del reconocido artista Leonardo Da Vinci, aquella que atañe al mundo culinario. Se ha hecho una investigación a fondo del paso de Da Vinci por el mundo de la cocina, los sabores y el buen gusto, partiendo desde su más tierna infancia hasta llegar a sus excéntricos experimentos con los alimentos durante su etapa adulta. Igualmente, se presenta una recopilación de sus más celebres recetas con el objetivo de otorgar una perspectiva más amplia de cómo es que el famoso artista pretendía transformar el arte de la cocina y como, aun si es algo desconocido, marcó en dicho mundo un hito solo comparable al que desencadenó en el entendimiento del cuerpo humano y su forma de ser representado.

Palabras clave: *Cocina, platillo, apuntes, experimento, invento*

Introducción

No se tiene certeza, y es posible que jamás pueda tenerse, de si los textos que se presentan en el libro *Los apuntes de cocina* son de Leonardo, o no. Sí se sabe que Leonardo se desempeñó como Maestro de Banquetes en la Corte de Ludovico Sforza, el moro, señor de Milán en aquellos días.

El incierto destino que han tenido los textos de Da Vinci desde su muerte -separándose para volverse a reunir, pasando por manos de príncipes y reyes, comerciantes o coleccionistas-, hace que, posiblemente, el listado de textos con el que nos encontramos hoy difiera bastante respecto del ordenamiento original. Asimismo, hay que considerar la posibilidad de que muchos fragmentos se han perdido, quizá, para siempre.

Conocido en un inicio como *Códice Romanoff*, fue redescubierto en 1981 con la siguiente nota: “Este trabajo, que es una copia que yo, Pasquale Pisapia, realicé del manuscrito de Leonardo da Vinci que se halla en el Museo Ermitage de Leningrado” (Routh y Routh, 2003). En el texto son nombrados numerosos personajes, miembros o visitantes de la Corte de Ludovico, como Galeazzo Sanseverino, el matemático Luca Pacioli, el novelista Giorgio Merula, o el gran arquitecto Donato Bramante. Dicha información eleva la certeza de que las notas fueron escritas por Leonardo, dado el toque irónico y sentido del humor que muchos le reconocían.

Según afirman sus editores, la edición en la cual se ha cimentado el presente trabajo fue alterada, es decir, ordenada de manera sistemática, los apuntes dispersos de Da Vinci no se encontraban de manera secuencial. Como resultado, su obra ha quedado dividida en nueve apartados: 1. Las recetas de Leonardo, 2. Platos que realmente detesto y que, sin embargo, Battista insiste en servirme, 3. Platos simples, 4. Consejos y observaciones, 5. Acerca de los vegetales, 6. Acerca de algunas hierbas y sus propiedades curativas, 7. Más observaciones sobre propiedades de algunos vegetales, 8. Los inventos culinarios, 9. Modales y usos en la mesa (acerca de los modales de mi señor Ludovico y sus invitados en la mesa).

Biografía culinaria de Leonardo

Leonardo nació, presuntamente, en Vinci, un pequeño poblado de las afueras de Florencia, el sábado 15 de abril de 1452, “a la tercera hora de la noche”, llamada así porqué, como explica Bramly (2005), en aquella

época las horas se contaban a partir del Ave María del atardecer; es decir, de la hora del ocaso (que serían las 22:30 horas). Hijo ilegítimo de Ser Piero da Vinci, famoso notario de Florencia, y de una dama de aquel poblado, llamada Caterina. Al estilo de los rusos y los árabes, los contemporáneos de Leonardo designaban a la mayoría de los individuos con su nombre de pila, seguido de los de sus antepasados en línea ascendente o, a veces, con el nombre de su lugar de origen, que puede convertirse en su apellido o una especie de nombre de familia. Así, Leonardo sería “Leonardo di Piero d’Antonio da Vinci”; o sea, “hijo de Maese Piero y éste a su vez de Antonio, originario de la ciudad de Vinci” (Bramly, p.43).

Caterina tenía a la sazón veintidós años y se la supone hija de campesinos, trabajadora agrícola o sirvienta de mesón. Tiempo después se casó con Antonio di Piero di Andrea di Giovanni Buti, apodado ‘l’Accattabriga’ (el pendenciero), quien llevaría a Caterina a vivir con él a Campo Zeppi, a poco más de dos kilómetros de la aldea Vinci. Tendrían cinco hijos más, lo que significaba cinco medios hermanos para Leonardo.

Su padre contrajo matrimonio cuatro veces. La primera, en 1452, con Albiera de Givanni Amadori; la segunda en 1465, con Francesca di Maese Giuliano Lanfrendini. La causa de estos primeros dos divorcios fue la infecundidad de sus dos esposas. Por lo que en 1475 casó con Marguerita di Francesco di Jacopo di Guglielmo, teniendo seis hijos. Finalmente, en 1486, su cuarto matrimonio con Lucrezia de Guglielmo Cortigiani, con quien tuvo seis hijos más.

Los primeros años de Leonardo transcurrieron tanto en casa de su madre como de su padre, pero fue l’Accattabriga el que le inculcó amor por los dulces, por los placeres de la cocina, y por hacer figuras de mazapán que dejaba endurecer al sol. Es del padre de quien adquiere el placer y el interés por la comida, que lo acompañará toda la vida.

Tras cumplir diez años de edad su padre lo reclamó y junto con Leonardo se trasladó a Florencia, lo que le significó la separación de su madre. “La ruptura con la naturaleza, las montañas y las colinas, con los bosques y los campos, donde han transcurrido libremente sus primeros años; el fin de su infancia” (p.44).

En Florencia, en 1469, ingresó como aprendiz en el taller de Verrocchio, el más famoso maestro de la época por ser gran matemático, escultor, pintor y herrero. Ahí mismo conocerá a Sandro Botticelli. Tiempo después, Leonardo se encontraría en problemas, pues mientras asimila diligentemente las enseñanzas del maestro, se da tiempo para atiborrarse con las golosinas que le envía l’Accattabriga. Verrocchio lo castiga por glotón y la pena consiste en pintar un ángel en el panel izquierdo del *Bautismo de Cristo*, de la iglesia de San Salvi.

Después de tres años de aprendizaje Leonardo debe comenzar a mantenerse por cuenta propia. Por las noches atiende la taberna *Los Tres Caracoles*, en Florencia, y puede subsidiar sus gastos. Pero en 1473 todos los cocineros de la taberna mueren misteriosamente envenenados y Leonardo pasa a hacerse cargo de las cocinas, por lo que abandona el taller de Verrochio y éste se molesta con su discípulo.

Leonardo no dura mucho tiempo al mando de la cocina, pues frente “a la triste polenta”¹ que servían en *Los Tres Caracoles* él insistía en servir a los clientes platillos surgidos de su ingenio. Platillos delicados y (según el propio Da Vinci) apropiados para los tiempos que corrían: rodajas de pan negro decoradas con hojas de albahaca arregladas geométricamente y pequeños manjares. Poco tiempo después debe correr para salvar el pellejo, cuando los comensales, reclamando algo más sólido para sus estómagos, invaden la cocina a sangre y fuego. Vencido, regresa con Verrochio².

Leonardo consideraba a las costumbres culinarias como primitivas y creía en la necesidad de nuevos platillos más refinados. Lo invadían nuevas e ingeniosas ideas para crear artefactos que ahorraran trabajo en las arduas tareas culinarias. Por ejemplo, aparatos para rallar verduras, o lavar platos, o picar carne.

En 1478, tras una pelea entre bandas rivales de Florencia, *Los Tres Caracoles* termina desecho bajo un incendio que lo consume todo y, por aquel evento, surge en Leonardo la idea de abrir un local, improvisado donde se ofrecieran sus manjares culinarios, esto con la ayuda de Botticelli. Le llamaron *La Enseña de las Tres Ranas de Sandro y Leonardo*, pero, de nuevo, sus ideas culinarias fracasan. Además, se ve envuelto en un episodio similar al ocurrido en *Los Tres Caracoles*. Los próximos años serán poco rescatables en la vida de Leonardo, pues vaga por

¹ La polenta era el plato más corriente de la época y funcionaba a modo de base, a la que luego se le añadía casi cualquier cosa. Se la preparaba con trigo molido secado al sol, al que luego se le agregaba agua. En el caso de *Los Tres Caracoles*, la polenta se servía acompañada de salsas y carnes poco confiables, y constituía el platillo más frecuente y vendido de la taberna. Por tal motivo Leonardo tenía desprecio por ése platillo. Pero a partir de otros modos de prepararla, en el apartado titulado *Mis recetas de polenta favoritas* comenzaría a considerarla comestible.

² Al respecto, en varios apuntes de Da Vinci se anota el sentido hostil cuando describe a este tipo de platillos basados en carne como bárbaros: “Mi Señor desprecia las comidas sencillas que preparo para sus banquetes e insiste en servir sus bárbaros platos. Es mi deber hacer todo lo posible para hacerlos más bellos” (a los modales y usos en la mesa).

Florenxia tocando el laúd, ninguna taberna desea contratarlo y sus pinturas permanecen inacabadas.

Decidido, en 1482, Leonardo abandona Florenxia y parte hacia Milán para presentarse ante Ludovico Sforza. En su carta se describe como constructor, ingeniero, diestro pintor y consumado cocinero. Semejante perfil intriga a Ludovico, quien le concede una audiencia al cabo de la cual se halla tan impresionado por el joven artista que lo toma bajo su protección. Le otorga entonces el cargo de Consejero de Fortificaciones y Maestro de Banquetes y Ceremonias de la Corte.

Cierto día, durante un banquete ofrecido en celebración de la boda de la sobrina de Ludovico, Da Vinci le comunica a éste sus ideas culinarias, muy similares a las que llevó a la práctica en *Los Tres Caracoles* y en *a Enseñanza de las Tres Ranas de Sandro y Leonardo*. El resultado fue menos apocalíptico, pero recibe una negativa: Ludovico no puede ofrecer platos tan frugales a sus invitados. No es lo que él está acostumbrado a ofrecer, ni sus invitados a recibir. En consecuencia, deberá dirigir la preparación de toda clase de carnes y platos que considera bárbaros y sin gusto, y así será durante su estadía en la Corte Sforza.

Sin embargo, para cumplirle cierto capricho a Leonardo, Ludovico deja en sus manos la remodelación de la cocina, con base en sus inventos y toda su creatividad, los cuales están ideados para cubrir las necesidades que se presenten en cualquier cocina. Por ejemplo, aparatos para procesar alimentos; un asador automático; una máquina rebanadora de pan; el moledor de ganado; un sistema de lluvia artificial para casos de incendio; aparatos para disipar el humo y mantener el aire limpio; tambores mecánicos -ya que con música los hombres trabajan mejor-; o un aparato que elimine a las ranas del agua destinada a consumo humano.

En la remodelación cayeron paredes y otras nuevas se levantaron. La cocina ahora ocupaba la mitad del gran comedor del castillo. Pero, el día del estreno, Leonardo desde muy temprano tuvo que apaciguar una potencial revuelta, pues los cocineros no consideraban lícito tallar el rostro de Ludovico en una remolacha y servirla a cada comensal. El banquete se retrasó y los comensales comenzaron a impacientarse. Una hora más tarde empezaron a oírse estruendos y gritos ensordecedores provenientes de la nueva cocina. Intrigados, Ludovico y un grupo de amigos se adelantaron a ver qué ocurría. Cuál sería su sorpresa ante un espectáculo desolador y catastrófico: todo estaba cubierto de agua; la máquina que proveía la leña se había descontrolado y lanzaba leños al fuego sin parar; los dispositivos que había implantado para disipar el humo de la cocina sólo incrementaron el fuego y los bueyes que arrastraban el cepillo rodante se asustaron y corrían de un lado a otro.

Ludovico se mantuvo siempre comprensivo con Leonardo, pero se encargó de alejarlo de la cocina: le sugería amablemente que pasara una temporada a Verengano, un campo próximo a siempre que provocaba algún desastre. Le encargaba trabajos pictóricos y el castillo se mantuvo en paz por un tiempo. Sus trabajos culinarios de fortificaciones y puentes se mantenían sólo en maquetas de mazapán, gelatina y azúcar. Ludovico sólo tenía una idea sobre Da Vinci: mantenerlo lejos de las cocinas.

El único incidente que empañó aquel periodo fue durante los ensayos con el cortador automático de becerros de Leonardo. Este perdió el control y dio muerte a varios miembros del personal de cocina y a algunos jardineros. Finalmente, aquel artefacto se emplearía como arma para la guerra, adaptado como carro falcado contra las tropas invasoras francesas.

Años más tarde otra catástrofe gastronómica ocurriría, cuando, con motivo de la celebración de las nupcias de Ludovico con Beatrice d'Este, Leonardo tuvo la grandiosa idea de hacer bloques de masa de pastel, reforzados con nueces, pasas, y cubiertos con mazapán multicolor. Su plan era que los invitados entraran a un castillo de pastel, se sentaran en una mesa de pastel y comieran (con todo derecho) pastel. Pero un factor que no tomó en cuenta fueron las aves y los roedores de la región. La batalla campal entre soldados, aves y roedores fue desastrosa. Aquéllos no pudieron resguardar las puertas del magnífico castillo y éstos ganaron el botín.

Ludovico se mostró indulgente debido -tal vez- a su esposa, y aconsejó a Da Vinci visitar al Prior de Santa María delle Grazie, donde, tras más de un año de sólo comer manjares, beber vinos y contemplar durante largo tiempo el muro donde debería pintar, logra plasmar su obra más conocida: *La última cena*. (Dato curioso es que nuestro pintor puso más énfasis en la forma y utensilios de la mesa que en los comensales de la imagen, a quienes, al parecer, sitúa en segundo plano)

El interés de Leonardo por la comida nunca volvió a ser de tal intensidad como antes de pintar *La última cena*. Pareciera como si al plasmar ese puré de nabos, o esas rodajas de anguila o esos panecillos, su declaración definitiva acerca del arte culinario hubiese sido formulada. Además, el hecho de que *La última cena* hubiese sido comenzada y terminada en tan sólo tres meses pudiera deberse a las deudas que Ludovico tenía con él, pues llevaba mucho tiempo sin pagarle su sueldo. Después de una invasión a Milán, Ludovico cae prisionero y Leonardo se va de gira gastronómica por Venecia, al lado de Luca Pacioli.

En 1516³, sin otro mecenas que valga la pena en Italia, se pone a las órdenes Francisco I, sucesor de Luis XII, y parte hacia el valle del Loira con Francesco Melzi, su viejo discípulo, y Battista de Villanes, su antigua cocinera. Da Vinci pasa los últimos años de su vida a lado de Francisco I. Ahí, con Francesco visitaba en secreto la cocina a través de un túnel secreto. Además de experimentarla, Leonardo alcanzó el modo de vida que siempre deseó durante tres años, hasta su muerte en 1519.

Algunos modales y recomendaciones de Leonardo

En general, los platillos y recetas de Da Vinci tienen el problema de que no se tienen contempladas las cantidades de los ingredientes. No obstante ha de considerarse que sus apuntes se basaban en los banquetes a donde asistía una suma considerable de invitados.⁴

Para organizar un banquete -desde la perspectiva de Leonardo-, se necesita establecer los lugares que ocuparán los comensales, así como delimitar los modales que debían seguir tanto Ludovico Sforza como sus invitados a la mesa. Los lugares de aquellos que padecieran enfermedades “muy horribles” -como sífilis o escrófula- o tuvieran heridas abiertas o úlceras, debían estar ubicados entre personas de menor rango que Ludovico, o junto a personalidades extranjeras. Quienes sufran de hipo, espasmos nerviosos y depresiones, o sean gangosos, no deben estar cerca de Ludovico, ni tampoco estar juntos uno con otro, ya que mantener una conversación con ellos puede ser en extremo aburrido. Quienes padezcan la peste deben estar ubicados lejos de Ludovico, en una mesa de madera de baja calidad, de modo que después se la pueda quemar e igualmente sus vasos y utensilios deben ser destruidos. Adicionalmente, las personas que los hayan atendido deben ser relevadas del servicio por treinta días para determinar si han sido contagiadas, después de ese lapso podrán volver a sus tareas, no así aquellas que fueron contagiadas, a quienes se les deberá despedir por el bien de todos y el suyo propio.

³ Entre 1500 y 1516 se cree que Leonardo agregó un diente más al tenedor de dos dientes, que se utilizaba normalmente en las cocinas, y llevó a este nuevo utensilio a la mesa.

⁴ Véase, por ejemplo, la receta de Sopa de caballo. Se preparaba similar a la sopa de vaca, pero en vez de emplear tres zanahorias usaba tres cebollas, anotando que “un caballo alcanza para darle de comer a doscientas personas”.

Según Da Vinci, una vez acomodados en las mesas los comensales debían seguir una serie de preceptos. Tal proceder surgió de sus propias observaciones, pues muchas costumbres a la hora de sentarse a la mesa le parecían indecorosas e indignas. Por ejemplo, atar conejos a las sillas de los invitados para que pudieran limpiarse la grasa de las manos en el lomo de los animales, los cuales después de la comida eran recogidos y llevados al lavadero, ensuciando con su hedor la ropa con la que se los lavaba.

Incomprensible para Leonardo era el hecho de que Ludovico limpiara su cuchillo con la ropa de sus compañeros de mesa. De ahí sus instrucciones sobre evitar sentarse encima de la mesa, de espaldas o en la falda de otro invitado. No tomar la comida de su vecino sin pedirle permiso. No colocar trozos de comida masticados a medias en su plato, sin primero preguntarle. No limpiar el cuchillo en la ropa de él. Otras recomendaciones eran: evitar poner comida en los bolsillos o en las botas, para comerla después; comer fruta y devolverla a la fuente; escupir frente, o al lado, de los comensales; pellizcar o golpear al vecino; dar codazos y hacer ruidos con la nariz; llevar el dedo a la nariz o al oído mientras se conversa; soltar pájaros en la mesa; hacer sugerencias lujuriosas a los pajes de Ludovico, o jugar con sus cuerpos; conspirar en la mesa (a menos que sea con Ludovico) o golpear a los sirvientes (únicamente en defensa propia), y deberá abandonarse la mesa si se está a punto de vomitar u orinar.

Algunas recetas y sus propiedades

Varias de las recetas que aparecen a lo largo de los Apuntes pudieran resultar bastante exóticas, o inclusive poco comestibles, al grado de parecer un poco (o bastante) asquerosas. A continuación, se presentan algunas de ellas.

- *Cabra con gelatina*. La cual evitaba guardar Leonardo en su despensa, pues aumenta la bilis.
- *Budín de Saúco*. Beneficioso para aquellos que sufren de hemorroides y melancolía. Pero no gustaba de este platillo debido a su olor y su sabor.
- *Budín de mosquito blanco*. Plato de muy lenta digestión y no aconsejable para aquellos que padecen la Peste.
- *Un plato español*. Le fue servido a Leonardo por su amigo Galba, cuando visitó Sicilia, recubierto con azúcar; le produjo náuseas. Da

Vinci advierte al lector, o al comensal, mantenerse apartado de este platillo. No es muy alimenticio, produce náuseas, vértigo y debilidad en las rodillas y en la vista. Narra que en Florencia hay una taberna donde no sirven otra cosa, porque, en sus palabras, “están locos”.

- *Nabos incomibles*. Plato no aconsejable para nadie. Produjo que su amigo Irzio despertara por la noche con fuertes dolores en los muslos. Recomendado para gente glotona, que traga cualquier cosa, o para quienes pelean en las tabernas.
- *Anguila en medallones*. Productora de locura, frecuentemente.
- *El pastel de zarcillos*. Deben recogerse zarcillos de árboles que no sean visitados por las ardillas, ya que sus excrementos les dan sabor amargo. Además, si se llega a ingerir este platillo con mucha frecuencia, provocará locura. Algunas veces -afirma Da Vinci- familias completas murieron tras comerlo.
- *Intestinos hervidos*. Que es básicamente un líquido espeso y pesado, utilizado como pegamento por Leonardo.
- *Negreta hervida*. Es de gran importancia quitarle la piel, ya que es grasienta, fea, maloliente y tiene mal sabor para cualquiera, exceptuando a los perros salvajes.
- *Sopa de nabizas*. Hay personas que afirman que la nabiza y el repollo, en cualquiera de sus formas, es comida apropiada sólo para quienes son de fuerte contextura (labradores, acarreadores de piedras, carniceros), y que los inválidos, los bibliotecarios, las personas pequeñas o de digestión delicada debieran mantenerse apartados de ambos. Sin embargo, para Leonardo las nabizas y repollos deberían tornar fuerte a una digestión débil, pues -según él- ha visto revivir a una vaca moribunda y alegrarse a una cabra enferma después de comerlos.
- *Un cordero de manteca*. Receta similar al pastel de abeja, pues en ambas sólo se trata de modelar un cordero, o una abeja. Se utiliza manteca bien dura (colocándola en agua helada) para hacer el modelo de un cordero, y se pone en el agua helada nuevamente.
- *Sopa de castañas*. Buena contra las mordeduras de las arañas campestres y para pegar las hojas de los libros.
- *Omelet para burros*. Ponga todos sus huevos podridos dentro de un recipiente, bátalos junto con algo de miel rancia y unas semillas de comino, y déselo a sus burros junto con el forraje por la mañana.
- *Salchicha falsa*. Si no posee un cerdo para preparar el embutido, mezcle grasa de cerdo con un poco de polenta. Añada algunos arándanos y rellene las ubres de una vaca con la mezcla.

- *León Marino*. Ni su mirada triste y gentil evita que sean comidos. Leonardo disgusta de comer a este animal, ya que su carne es dura y tiene mal olor: “Las personas de Ravena hierven la grasa de estos animales todo el día para fabricar los famosos laxantes y, del mismo modo, la gente de estos lugares da la grasa de los leones marinos a sus hijos para que la mastiquen y por ello crecen con tal olor a pescado que jamás pueden quitarse tal hedor del cuerpo, por lo que se casan solamente entre ellos”.
- *Puerco espín*. La carne de puerco espín salada es un buen remedio para quienes padecen de incontinencia nocturna, pues regula el flujo de orín.
- *Oso*. La grasa de oso frotada en la cabeza evitará caídas mayores, e incluso provocará el crecimiento de nuevo cabello.

Apuntes

- Acerca de las cabras. “En mis cocinas no hay lugar para ninguna cabra. Cuando están vivas huelen mal y se comen todo, mis mesas y bancos incluidos. Muertas huelen aún peor. Para liberarse de la hediondez de las cabras, *librese de las cabras*”.
- Acerca de las hierbas. “Si las vacas comen solamente hierbas y las ovejas lo mismo y sobreviven, y yo como vacas y ovejas para no caer enfermo... ¿por qué no podríamos todos comer hierbas? Salai⁵ será de ayuda para proseguir con esta cuestión”.
- “Los huevos que han sido bendecidos por un sacerdote poseen igual sabor que otros huevos cualesquiera”.
- Acerca de la carne y el pan. “He pensado en colocar una rodaja de pan en medio de dos rodajas de carne... ¿Cómo llamaré a este plato?”. (Es Leonardo el inventor del sándwich, o como él lo llamaba: *pan sorpresa*.)

Salai, como ‘conejillo de Indias’

Como en una de las notas ya se señaló, Salai -amigo, aprendiz y seguidor de Leonardo- era usado como conejillo de Indias en algunas de

⁵ Salai era alumno y seguidor de Leonardo. Su imagen sirvió de modelo en la pintura dedicada a Juan el Bautista. Pero también Da Vinci lo usaba como ‘conejillo de Indias’ para experimentar sus recetas en las personas.

las recetas (y experimentos). En los *Apuntes* se hace referencia a que Da Vinci le hará comer exclusivamente hierbas.⁶ La segunda receta en que se menciona su nombre hace referencia a las partes del cerdo: “La cabeza del cerdo se puede cocinar en su totalidad, exceptuando dos cosas, ya que nunca supe de alguien que consumiera los ojos del cerdo. (*Salai deberá probarlos por mí*). Debido a esto, afirmo que entre todos los animales el mejor amigo del hombre es el cerdo”.

Cierto día, Leonardo debía encontrarse con Maquiavelo y César Borgia para discutir con ellos sobre sus conocimientos acerca de los venenos. “Salai se ha negado a prestarme su ayuda en mis experimentos desde que me halló colocando en su comida cantidades incrementadas de estricnina y belladona, y se negó a aceptar mis explicaciones y a comprender que lo hacía persiguiendo como fin aumentar su resistencia frente a las sustancias que pudiesen atacarlo. (...) Acerca de otros venenos, como la serpentería, el tanaceto, el ruibarbo, etc., *no estoy seguro de sus efectos a causa del egoísmo de Salai*”.⁷

Finalmente, para terminar, Da Vinci describe la lectura que realizó del *De re Culinaria* (escrito por Coelius Apicius). “El hombre estaba loco. ¿A quién le agradaría hoy en día comer lirón con miel, puerros estofados en miel y después cubiertos con vísceras de atún o lenguas de grullas y cigüeñas?”. Del mismo modo, y después de leer los *Apuntes*, ¿a quién le agradaría, o tendría la loca idea, de comer testículos de carnero con crema y miel, o gelatina de pescado, o sopa de caballo, o pastel de cabeza de cabra?

Bibliografía

- Routh, J. y Routh, S. (2003) *Los Apuntes de Cocina de Leonardo da Vinci*. España: Astri.
- Bramly, S. (2005). *Leonardo da Vinci*. México: Diana.

⁶ Existe una primera referencia a Salai, pero se basa en los huevos que él cocina y que llevan por nombre ‘Huevos a la Salai’, en honor a su inventor.

⁷ N. sobre los venenos. Según Leonardo, éstos deben administrarse antes de las comidas, pues en el estómago vacío actúan mucho más rápido y sólo se necesita una dosis pequeña. Del mismo modo, es mejor para el anfitrión, porque no verá interrumpidas las diversiones que preparó para sus invitados por la agonía de la víctima.



El emprendimiento cultural, una alternativa para el artista de hoy

Elvira Silvia Pantoja Ruiz

Resumen

Dentro del contexto de los agentes culturales encargados de la producción, gestión y promoción, existen matices que propician la discusión teórica entre gestores, creadores y empresarios. Esto se debe a que las divergencias entre lo público y lo privado presentan un escenario discrepante, como si no fuese posible conciliar convenios entre ambos; debido a que lejos de vincularse en su mutua necesidad, se ha fragmentado el concepto.

La postura del artista se ha centrado sólo en lo creativo o interpretativo, de modo que sus propuestas teórico-artísticas se basan en la formación disciplinaria, la experimentación, el entrenamiento y la creación, dejando de lado las políticas públicas y la gestión como tal. El estudio de las políticas culturales no encuentra vínculos directos con la producción y creación artística, ya que rectores y teóricos en la materia como García Canclini, Martín Barbero, Julieta Fierro, y Eduardo Nivón, entre otros, son mayoritariamente antropólogos y sociólogos, siendo que el artista profesional no figura entre los grandes teóricos de la gestión cultural, ni en cargos públicos del arte y la cultura.

El empresario cultural es mayormente comercial y ha implementado los beneficios de la administración en la producción artística y cultural, sacrificando en gran parte los fines artísticos por aquellos más lucrativos, buscando la masificación y priorizando la cantidad sobre la calidad.

Es necesario aprovechar las políticas fiscales y proponer iniciativas que optimicen la asignación de presupuestos para subsidiar la cultura, obtener apoyos institucionales de divulgación que amplifiquen el impacto social de las artes, impulsar el intercambio con otras culturas en representación de un país. La relación que debe existir entre los gestores artístico-culturales con los sectores público y privado debe ser fructífera; es por ello que esta maestría plantea una interdisciplinariedad que integre los elementos de la gestión cultural, administrativa, financiera y legal en la producción artístico-cultural.

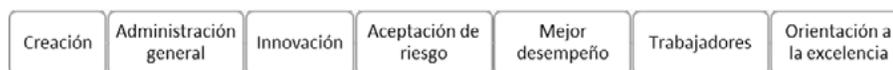
Palabras clave: *Emprendimiento, industria, cultura, artista*

La inevitable globalización cultural y el inminente crecimiento de la población mundial se han salido de control para muchos gobiernos y este descontrol se ha venido transformando en un problema social. Esto ha orillado a las grandes urbes a descentralizar sus dependencias con la finalidad de generar desarrollo y crecimiento económico en las mismas y, por ende, buscar una mejora en el ámbito social de las regiones, generando así tasas de crecimiento económicas que beneficien a las poblaciones locales, nacionales e internacionales. ¿Es posible que el artista de hoy sea capaz de convertirse en un emprendedor cultural? Pero ¿qué es un emprendedor?

Harper (1991) lo identifica como una persona capaz de revelar oportunidades y poseedor de las habilidades necesarias para elaborar y desarrollar un nuevo concepto de negocio; esto es, tiene la virtud de detectar y manejar problemas y oportunidades mediante el aprovechamiento de sus capacidades y de los recursos a su alcance, gracias a su autoconfianza (Alcaraz, 2011, p. 2).

Si nos remontamos a décadas pasadas, el artista siempre ha sido gestor de sus propias obras, sin embargo, en la actualidad existe la necesidad de tener más especialización en cada una de las tareas que deben realizarse al momento de generar nuevas ideas que conlleven a la ejecución de un proyecto artístico-cultural. Esto demanda en el artista ciertas competencias que lo hacen convertirse en un verdadero emprendedor.

Conductas y acciones de un emprendedor



Fuente: Elaboración propia basada en las definiciones de VanderWerf y Brush (1989).

Cada una de las ideas generadas en los hemisferios de nuestro cerebro pueden discernirse para elegir solo las más fáciles de realizar, o bien las más factibles de llevar a cabo de acuerdo al contexto en el que se pretende aplicarlas. No obstante, en algunas ocasiones solo se quedan en ideas.

El emprendedor genera ideas creativas, pensando en una empresa o unidad de negocios. Después las organiza eligiendo las que son factibles de llevarse a cabo, propiciando siempre algo nuevo (innovador). El siguiente paso es la aceptación de riesgo, esto quiere decir que siempre

estará dispuesto a arriesgarse en la búsqueda del cumplimiento de metas y objetivos, desempeñándose de la mejor manera y volviéndose un adicto al trabajo para obtener resultados mediatos ya que consideran que todo es posible, eso los hace sentirse orgullosos y satisfechos de las tareas realizadas.

Para iniciar un proyecto emprendedor no es suficiente una idea innovadora, se requiere integrar un plan para llevarla a la práctica. Aunque no es conveniente forjar muchas ideas al mismo tiempo, cabe recordar que las empresas deben mejorar en forma continua; es decir, no hay que descartar las ideas que no se apliquen, ya que es posible incluir innovaciones poco a poco, centrándose en una cada vez para controlar, facilitar y asegurar su aplicación (Alcaraz, 2011, p. 11).

No es solo decir que el que genera ideas es un emprendedor. Más allá de propiciar alternativas para crear nuevos proyectos que impacten de manera positiva en un sector social específico, debe pensarse en una visión muy amplia en la se busque una réplica de dichos proyectos para que haya un mayor número de beneficiarios.

Se habla mucho del gestor y promotor cultural como pioneros en proyectos de intervención social con alto impacto económico sin embargo, Olmos y Santillán (2008) en su libro *Culturar las formas del desarrollo*, mencionan que frente a los modelos culturales cerrados un gestor cultural o promotor cultural creativo será aquel que desde su práctica cotidiana produzca cambios que deriven en la construcción de modelos culturales abiertos capaces de dinamizar y orientar nuevas estrategias de comunicación y contacto humano que lleven, a su vez, a la construcción de nuevos modelos y nuevas aperturas (Alcaraz, p. 27).

¿Por qué el emprendimiento cultural es una alternativa para el artista de hoy?

Las instituciones culturales del país promueven la producción artística apelando al conocimiento administrativo del artista, es decir, en un sentido de apoyo económico y en ocasiones de organización. Se olvidan de la planeación, dirección, control, manejo de recursos, etc., por lo que las instituciones

culturales asumen su rol de cooperadoras y olvidan el de asesoras de la producción artística. Ante tal panorama, es entonces que el artista se encuentra en un ambiente demandante de conocimientos administrativos, pero no ofertante del mismo.

La UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) señala que “Una tasa de crecimiento sostenida, asociada a patrones repetitivos, constituye lo que se ha llamado crecimiento económico moderno, dicho crecimiento está ligado a las oleadas de descubrimientos científicos e inventos tecnológicos de la era moderna, a los que se deben los cambios de la organización económica y el aumento de la productividad (UNESCO, 2016).

Reflexionando un poco sobre la aportación que hace un artista al momento de presentar un espectáculo, considerado un proyecto de intervención en donde los espectadores son niños, jóvenes, adultos y adultos mayores, el nivel de impacto social se refleja en la demanda que ellos mismos refieren al final de cada evento, así lo afirma Mac Gregor (2016) en su libro *Proyectos Culturales: sus configuraciones y desafíos para el cambio social*: “La gestión cultural más que una disciplina para la investigación, es para la acción transformadora del entorno social donde incide” (2016, P. 19).

En impulsar cada día más los proyectos de emprendimiento cultural, es decir, introducirlos a manera de proyectos de intervención social que se dirijan hacia los diferentes sectores de la sociedad y con apoyo de inversiones públicas y privadas. El producto artístico y cultural debe explotarse y darse a conocer en cualquier sector social y medir su nivel de impacto en el mismo.

Así mismo la UNESCO publica que los beneficiarios incluyen una diversidad de partes interesadas en las zonas seleccionadas de los Programas de intervención, en particular las mujeres, jóvenes, minorías étnicas, personas indígenas, representantes del sector privado (es decir, aquellos que participen en las industrias culturales y creativas), y organizaciones de la sociedad civil (incluyendo la comunidad y los líderes religiosos), así como las autoridades gubernamentales (a nivel central y descentralizado) y las instituciones públicas, ilustrando así la repercusión de los programas conjuntos en todos los niveles de la sociedad (UNESCO, 2016).

El mayor reto legal para los emprendedores artístico-culturales es sin duda enfrentarse a este constante proceso de transformación de la sociedad mexicana. Las políticas culturales representan una alta prioridad como factor generador de acciones identificadas con los más altos intereses nacionales. La cultura y la educación son, cada vez más, factores prioritarios dentro de las políticas gubernamentales.

En el ámbito internacional, la política educativa, científica y cultural gubernamental se orienta a complementar los esfuerzos productivos de la sociedad y a fortalecer los vínculos de solidaridad con todos los países. “Por ello, es muy difícil hablar de políticas culturales fuera de contextos económicos y de impacto social, particularmente en el ámbito comunitario” (Marcelli, 2018, p. 19).

La globalización se sustenta en una economía integral en donde sus características principales detonan un avance exponencial de la información y el conocimiento. Este proceso se ha visto acompañado de la necesidad de identificación de los grupos sociales. Se han reivindicado así las tendencias de agrupación regional, y la defensa de las peculiaridades culturales, es por eso que la cultura y el arte constituyen hoy en día elementos fundamentales de identidad individual y colectiva. “Propiciará un reordenamiento del tablado jurídico para un desempeño eficaz del empresariado cultural” (Cruz, 2016, p. 106).

Las industrias culturales requieren una política de apoyo adecuada para poder llevar adelante propuestas y, en pro de las mismas, existe una amplia legislación específica. Ella está compuesta por artículos constitucionales, disposiciones sobre administración cultural y diversas leyes y reglamentos que rigen la normatividad del sector cultural. “Marcelli (2018) menciona que, en el campo cultural, la rentabilidad de un proyecto cultural no se agota en el intercambio entre costos y ganancia, sino que se extiende en el impacto y el beneficio social del proyecto cultural mismo” (Cruz, p. 20).

Durante muchos años, la cultura en México estuvo regulada por varios organismos hasta el año 2015, que entra en operaciones la Secretaría de Cultura; sin embargo, ésta misma sigue apegándose a los diferentes reglamentos, decretos, acuerdos y algunas disposiciones que contienen referencias sobre el arte o la cultura. “El paso de la era industrial a la era del conocimiento plantea nuevos escenarios para el desarrollo, la economía y, por supuesto, para el sector cultural” (Neugovsen, 2016, p. 124).

Las empresas desempeñan un papel muy importante en la economía de los países, ya que toman decisiones sobre qué producir, la cantidad y calidad de los bienes que producen, cómo y con qué los elaboran y

para quién están destinados. Los bienes y servicios producidos por las empresas constituyen la oferta en una economía.

En México existen aproximadamente cuatro millones 15 mil unidades empresariales, de las cuales 99.8 % son pequeñas y medianas empresas (PyMES). Las PyMES actualmente generan 52 % del Producto Interno Bruto (PIB) de acuerdo con la Banca Empresarial Banamex, así como también el 72 % de los empleos en el país. De estas PyMES el 23% son PyMES Culturales (INEGI, 2010).

Hasta hace una década, no se le daba apoyo a las PyMES culturales, pero ahora la situación para muchas de ellas ha cambiado ya que las instituciones privadas en su mayoría han impulsado estas empresas a través de sus fundaciones. Sin embargo, todavía no existen regulaciones al respecto, sobre todo en lo fiscal ya que quienes se ven favorecidas son las fundaciones (como intermediarias) mas no el creador, productor y/o gestor del proyecto artístico-cultural.

Las industrias creativas y las empresas culturales son parte del rostro productivo de México. Generan una gran diversidad de bienes, servicios y productos, dinamizan el empleo y la economía a la vez que benefician a la sociedad. Por ello, hemos diseñado un programa integral que incluye capacitación y financiamiento para impulsar el crecimiento y desarrollo de industrias y empresas basadas en insumos creativos, en su capacidad de innovación y en su historial en el mercado (Instituto Cultural de León, 2014).

¿Qué es una industria cultural y creativa?

Para la Unesco las industrias culturales y creativas son: “[...] aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial” (UNESCO, 2016).

La Secretaría de Cultura Federal estableció en su estrategia 2.2 dentro del Plan Nacional de Desarrollo 2013-2018 que se deberá “Fortalecer la profesionalización de artistas, promotores, gestores y trabajadores de la cultura” (Secretaría de Cultura Federal, 2017). Fortalecer la profesionalización de todos los actores inmersos en proyectos culturales, implica fomentar e impulsar el emprendimiento con los artistas y no artistas

que estén interesados en llevar a cabo sus ideas innovadoras para el beneficio propio y social.

Las estadísticas sobre el éxito de los emprendimientos no son nada alentadoras ya que algunos estudios realizados por economistas expertos afirman que “en los próximos 15 años se perderán más de 800 millones de puestos de trabajo por esta transformación productiva, pero también señalan que los trabajos que menos serán afectados son las actividades basadas en la creatividad y en la interacción humana, dado que las máquinas no pueden replicar estos procesos (Santa Cruz, 2018).

La recuperación económica, si nos ceñimos exclusivamente al ámbito de la iniciativa privada, será a través de pequeñas redes de mercado y de PyMES culturales. Como se muestra en la siguiente tabla, se puede observar la aportación que impacta en el PIB (Producto Interno Bruto) de acuerdo a cada actividad cultural registrada en el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) en el 2016.



Fuente: Elaboración propia de acuerdo a datos del INEGI (2016).

A manera de conclusión, los beneficios sociales-económicos inmediatos y evaluables a partir del funcionamiento de empresas culturales a través de proyectos de intervención social serían:

- Incremento en la proyección profesional del artista (mediante la ampliación del espectro de difusión, distribución y promoción de la producción artística y cultural).

- Mayor impacto social de la producción artística y cultural (mediante la planeación y dirección de programas de formación de públicos y marketing social).
- Sustentabilidad económica del creador y gestor (mediante proyectos de autoempleo y captación de fondos).
- Fortalecimiento de vínculos con el estado (mediante el conocimiento de los mecanismos administrativos públicos culturales, normas, funciones, facultades, presupuestos, organigramas, transparencia y servicio civil de carrera).
- Mayor comunicación con la sociedad (mediante la vinculación con los diferentes actores de un contexto social específico)
- Vinculación social y sustentabilidad

El Foro Económico Mundial alertó, también, que el 60% de los trabajos actuales desaparecerán en las próximas décadas debido al avance de la “automatización” y que los tres requerimientos que tomarán en cuenta en el futuro los empleadores serán: la resolución de problemas complejos, el pensamiento crítico y la creatividad (Santa Cruz, 2018).

La evolución de la tecnología y la automatización como lo menciona Santa Cruz (2018) en el párrafo anterior, han generado que poco a poco se sustituyan las actividades del ser humano por la programación tecnológica y, en algunos casos, la robótica; sin embargo, algo que no podrán sustituir los robots ni la tecnología de punta será la capacidad de crear una condición que el artista de ayer, hoy y siempre no podrá perder por muy globalizado que el mundo esté. Es por eso de la importancia de fomentar el emprendimiento cultural para propiciar una mejor calidad de vida en los ciudadanos de cualquier entidad y al mismo tiempo contribuir al desarrollo y crecimiento económico de una nación. *Albuquerque (1996) menciona que:*

[...] desarrollo local es: aquel proceso reactivador de la economía y dinamizador de la sociedad local que, mediante el aprovechamiento eficiente de los recursos endógenos existentes en una determinada zona, es capaz de estimular su crecimiento económico, crear empleo y mejorar la calidad de vida de la comunidad local” (Olmos & Santillán Güemes, 2008, p. 54).

Como conclusión de este artículo, retomaré una de las características más importantes que debe tener el emprendedor cultural, y ésta es, sin

duda, el tomar riesgos e ir en búsqueda de la excelencia. Todo es perfectible, nada está garantizado al primer intento hasta que no se realiza y se miden los alcances y se trabaja en las debilidades. Los organismos locales, nacionales e internacionales están volteando a ver cada vez más las Industrias Creativas y Culturales (ICC) porque ponen todas sus expectativas en que éstas mejorarán y ayudarán a disminuir las problemáticas sociales mundiales.

Teniendo en cuenta este contexto, es más sencillo entender por qué el impacto producido en la economía por el progreso de las Industrias Creativas y Culturales (ICC) acapara la atención de los economistas, que comenzaron a ver en ellas una fuente de desarrollo que permita una vía de solución al problema del desempleo, sobre todo en esta parte del mundo (Santa Cruz, 2018).

Bibliografía

- Alcaraz, R. R. (2011). El emprendedor de wéxito: guía de planes de negocios. México: Mac Graw Hill.
- CONACULTA. (24 de marzo de 2016). Secretaría de Cultura. Recuperado de Secretaría de Cultura: <http://sic.conaculta.gob> (NO ABRE LINK)
- Cruz Vázquez, E. (2016). Sector Cultural: Claves de acceso. México: Editarte.
- Instituto Cultural de León. (2014). Programa Nacional de Fomento y Estímulo a las Industrias Creativas y Empresas Culturales. Instituto Cultural de León, 1. (No esta claro de que es esta referencia)
- Mac Gregor, J. A. (Coord.). (2016). Proyectos Culturales: sus configuraciones y desafíos para el cambio social. México: INTERSECCIONES. (Es una recopilación de ensayos, Mac Gregor fue el coordinador)
- Marcelli, A. (2018). "Prólogo". En A. Gras, Fondos y recursos alternos. Emprendimientos culturales y artísticos (p.p.. 19-20). México: INTERSECCIONES.
- Olmos, H. A. (2018). Gestión Cultural e Identidad: Claves del desarrollo. Buenos Aires: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.
- Olmos, H. A., & Santillán Güemes, R. (2008). CULTURAR, Las formas del desarrollo. Buenos Aires: CICCUS.
- Santa Cruz, D. (17 de mayo de 2018). Industrias creativas y culturales: ¿La cuarta revolución industrial? Recuperado de Industrias creativas

- y culturales: ¿La cuarta revolución industrial?: <https://www.lanacion.com> (NO ABRE LINK)
- Secretaría de Cultura Federal. (28 de febrero de 2017). Informe-de-Avances-PECA-2016. Recuperado de Informe-de-Avances-PECA-2016: <https://www.gob.mx> (Da a la pagina principal del sitio, no a la información exacta)
- UNESCO. (13 de marzo de 2016). UNESCO y Cultura. Recuperado de UNESCO y Cultura: <http://www.unesco.org/>
- Universidad Nacional de Cuyo. (2005). Formulación de Proyectos Culturales. Buenos Aires: Turismo y Cultura.





Proyección del espacio de trabajo del Centro de Estudios Cerámicos y Vítreos de la Universidad Autónoma de Querétaro

*Dolores Buenrostro Rojas
Rafael Oswaldo Silva Mora*

Contexto

La presente propuesta, *Análisis para el desarrollo e implementación del Centro de Estudios Cerámicos y Vítreos*, surge a partir del trabajo en ambos materiales, de la necesidad académica de una constante evolución gracias al conocimiento adquirido aplicado en el ámbito artístico y educativo, tanto como en el desarrollo de tecnologías artesanales y ubicarlo dentro de la Universidad Autónoma de Querétaro como un referente sostenible. Hemos recurrido a la cerámica y al vidrio como materiales desde lo artístico por medio de la docencia a partir de la Línea de Artes del Fuego, y como desde principio de la humanidad en el uso cotidiano, mediante la producción de objetos cerámicos y vítreos que coadyuven a la sostenibilidad de dicho Centro de Estudios. Las denominadas Artes del Fuego planteadas por Grassi (2016) "son concebidas como una modalidad de las artes plásticas, con sus materiales y técnicas particulares y transitan diversos campos disciplinares (cerámica, vidrio, esmaltes sobre metal y mosaico) que han consolidado su uso en la contemporaneidad." (p.9), incluyendo así al vidrio dentro del PE como una nueva posibilidad dentro de la plástica queretana y en el centro del país.

Durante la investigación se realizó un trabajo de campo. el cual consistió, como lo dicta en un análisis desde el espacio arquitectónico para la mejora del espacio educativo universitario donde se encuentra funcionando actualmente. El proyecto es planeado dentro de la Facultad de Bellas Artes, la cual cuenta con dicha área donde se labora actualmente, y desde hace más de 20 años, con estos materiales

Gracias a la vinculación multidisciplinar entre áreas del conocimiento dentro de esta universidad, se involucró a los estudiantes Jorge López García, Daniel Alvarado Zambrano y Gilberto Becerra Gutiérrez, alumnos activos en ese momento de la Licenciatura de Arquitectura de la Facultad de Ingeniería, como colaboradores del proyecto. En investigación conjunta con los docentes que actualmente se encuentran a cargo de la Línea de Formación de las Artes del Fuego, del plan de estudios LAV17, se realizó la planificación de acuerdo a las condiciones espaciales mediante las necesidades puntuales de cada área y con el equipo con el que se cuenta. Todas estas necesidades puntuales corresponden a las diversas disciplinas que se manejan dentro de esta Línea, las cuales son: la cerámica, el vidrio y los esmaltes al Fuego sobre metal. El análisis contempla el contexto espacial, factor de suma importancia dentro del desarrollo humano y, sobre todo, en sus actividades específicas diarias, como el caso que nos atañe, el de la producción de un artista, artesano o profesionalista que se dedique a éstas o a cualesquiera disciplinas. Se requiere para una óptima realización de cualquier proceso de producción de esta índole, ya sea artística o artesanal/industrial, las características estructurales adecuadas para una cohabitación sana dentro del espacio laboral como en el habitacional.

Producto de la investigación de campo realizada por los alumnos colaboradores y docentes a cargo, se puede observar que, a partir del espacio en donde se encuentra laborando actualmente el Centro de Estudios Cerámicos y Vítreos, se tienen algunas deficiencias espaciales. Si bien la zona habilitada funciona en un 80% se cuentan varios



1. Imagen de archivo del CECV.



2. Imagen de archivo del CECV.



3. Imagen de archivo del CECV.

problemas que, una vez hechas las adaptaciones iniciales hace varios años, no fueron previstos.

Uno de estos problemas es la filtración del flujo de agua de lluvia. Debido a que no es trasladada por canaletas para desagüe, este termina inundando gran parte del área de trabajo. Así como algunos otros inconvenientes, las goteras dentro de los espacios en donde se almacenan las piezas como se muestra en las imágenes de la 1 a la 3.

A partir de estas observaciones, de la comunicación con cada uno de los docentes a cargo de cada área, (como la Dra. Mar Marcos Carretero en el área de esmaltes y quienes escriben estas memorias en el área de cerámica y vidrio), así como a un listado de las actuales deficiencias, se pudieron concretar los puntos a desarrollar para beneficiar al espacio. Esto mediante una propuesta de remodelación, mejor entendido como un proyecto de mejoramiento del espacio universitario para actividades académicas, entregada por los estudiantes colaboradores

Como primer acercamiento, se visibiliza por parte de los alumnos colaboradores la ubicación espacial de dicho lugar, por medio de un

mapa satelital dentro de la Universidad Autónoma de Querétaro y sus colindantes, como el estacionamiento de la Secundaria Federal "Constitución de 1917" y otros espacios universitarios. Esto es de importancia ya que, en materia de seguridad civil y debido a el trabajo dentro de los talleres con productos como gas LP, ácidos y otros reactivos, debe tenerse en cuenta el impacto de un posible de un accidente con materiales de esta índole para tomar medidas precautorias.

El proyecto de mejoramiento del espacio universitario es un compendio realizado donde se muestran por medio de una selección de imágenes el estado actual del espacio donde se labora y el renderizado para la posible propuesta de remodelación como solución espacial y optimizar actividades de docencia, investigación y producción. Se muestran también, los espacios utilizados actualmente para otras actividades incorporándolos al área de las Artes del Fuego debido a su ubicación. Se presentan fichas técnicas a manera de láminas con las luminarias mediante un detallado análisis de tipos de iluminación en grados Kelvin, intensidad, forma, etc., que se proponen para un adecuado trabajo, pues la iluminación eléctrica adecuada contribuye y potencializa el trabajo desarrollado dentro de cualquier espacio y en este caso de producción artística, donde la apreciación del color es necesaria y constante, la salud de la vista es de vital importancia.

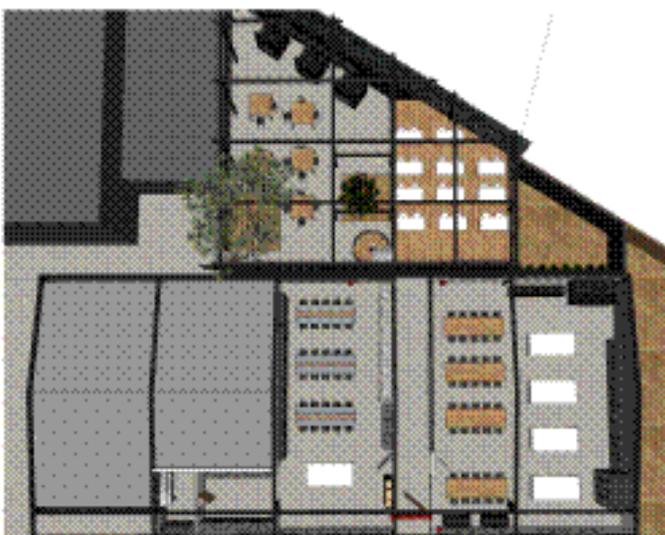
También se muestran las mejoras en el mobiliario en donde a cada actividad le será destinado un espacio que responde a sus respectivas necesidades. Dichas actividades son, el trabajo con vidrio, el trabajo con cerámica, y el trabajo con esmaltes al fuego sobre metal. En este rubro las mesas de trabajo y bancos son distintas para cada espacio. De igual forma, contarán con estanterías en donde almacenar materiales y herramientas, así como con los reactivos que, como se hacía mención anteriormente, se encuentran dispuestas fuera de áreas trabajo para que se minimicen los riesgos en su uso y manejo. Se ha previsto también un espacio específico para poder impartir cátedra, el cual esté provisto de cortinas y pueda ser usado cañón, así como un pizarrón para anotaciones, al igual que mobiliario del que los estudiantes puedan disponer.

Se observan zonas para cada tipo de trabajo y la adecuada utilización del espacio. La disposición espacial no solo para una adecuada organización del inmobiliario sino también, para la seguridad del usuario, puesto que la óptima organización del espacio en conjunto con equipos que son utilizados para la producción, es de los principales objetivos dentro de los reglamentos de protección civil estatal y universitaria. Con respecto a lo anterior, se realizó una investigación general por parte de los estudiantes colaboradores, esta se concentró en estimar las características

adecuadas para instalación eléctrica, instalación de gas e instalación hidráulica, aprovechando las tomas existentes y adecuándolas a los diversos equipos con los que se trabajan como hornos de gas para la cocción y esmaltado de la cerámica. Así realizar la redistribución del tanque estacionario en un nivel elevado para eliminar posibles riesgos de estallamiento e impacto, instalación eléctrica para hornos eléctricos para fundición de vidrio en una corriente de 220V y la instalación eléctrica para hornos eléctricos para la técnica del esmalte al fuego en una corriente de 110V, todo en base a las normas de protección civil del Municipio y del estado de Querétaro vigentes hasta la fecha de dicha investigación.

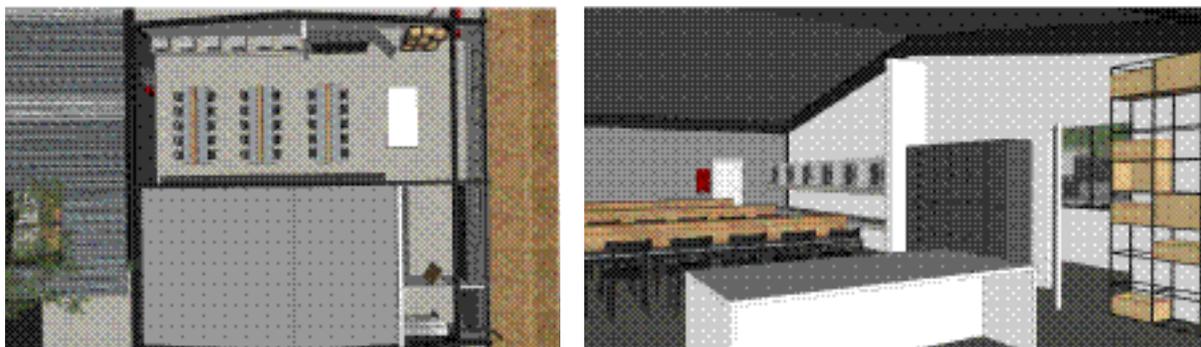
También se realizó el planteamiento de los accesos, para el ingreso y salida de usuarios, así como salidas de emergencia, diseñado para tal función ya que en todo el trazo no se encuentran objetos y/o equipos que obstruyan el paso hacia el interior o el exterior. También se ubica un acceso para la recepción de materiales para optimizar dicha actividad ya que el espacio se encuentra a pocos metros de la avenida.

Se efectuó el alzado de vista aérea y detalladas vistas de todos los espacios destinados para cada una de las actividades en donde se encuentran visualmente la disposición de los elementos ya mencionados: inmobiliarios, equipos de trabajo, zonas de trabajo, etc. Un punto de suma importancia es el espacio al fondo dentro del área de cerámica destinada para ser utilizado como invernadero, ya que uno de los productos producidos dentro del taller son macetas de barro y se plantea como parte de estrategia de venta. De la misma manera, este espacio funcionaría como un lugar para el alumnado en donde puedan tener un momento recreativo.



4. Imagen de alzado de Planta General, vista aérea.
Propiedad del CECEV.

Se ha ejecutado también, la investigación de materiales, herramientas, equipo de renta, así como recurso humano en detallado para un presupuesto aproximado a lo que se requiere para la remodelación del área de las Artes del Fuego. De la misma forma, el alzado de los planos para llevar a cabo el proyecto de remodelación, los cuales se desglosan a continuación: Planta en estado actual A0, Planta arquitectónica A1, Planta arquitectónica A2, propuesta sanitaria HS, Planta eléctrico E1, Planta eléctrico E2, Planta eléctrico E3, Planta eléctrico E5 y Planta eléctrico E4.



5. Imagen renderizada del alzado para el taller para Esmaltes al fuego sobre metal, vista aérea y vista frontal. Propiedad del CECV.

Conclusiones

Debido a que la renovación del CECV depende de un recurso federal, como ya se ha mencionado anteriormente, el espacio actualmente se encuentra en las mismas condiciones que se presentan en las evidencias, con algunos cambios menores. No obstante, se ha tenido interés por parte de la dirección actual en el proyecto, se han buscado los recursos y alternativas para poder llevar a cabo la remodelación desde instancias como secretaría administrativa de la Facultad de Bellas Artes y la dirección de Obras de la Rectoría.

Se ha logrado llevar a cabo varias actividades educativas de promoción y proyección del Centro dentro de este año y medio de investigación y desarrollo del mismo, ya que estas actividades no dependen al cien por ciento del espacio. Sin embargo, el análisis realizado debe continuar, ahora no sólo de una forma espacial, sino adentrándose paulatinamente a la investigación, a la creación y a la proyección de dicho espacio. Es de suma importancia que el Centro de Estudios Cerámicos y Vítreos siga conformándose porque hasta el momento, en el año 2020, ya no es sólo un referente dentro de nuestra universidad queretana el ofertar el plan curricular de las Artes del Fuego dentro de la Licenciatura sino a nivel nacional, pues hemos buscado visibilizar nuestro trabajo en Facultades con el mismo interés en común, como con la Facultad de Artes y Diseño plantel Taxco y la Universidad Autónoma de Chiapas.

A manera de conclusión, se plantean las siguientes recomendaciones a partir de nuestra experiencia propia desde la mirada de artistas productores en las Artes del Fuego desde hace más de 18 años y como docentes de la Universidad Autónoma desde hace 10 años. Estas recomendaciones se plantean para la construcción de espacios de producción y artísticos tales como el Centro de Estudios Cerámicos y Vítreos.

Dentro de una institución pública y educativa, el implementar este tipo de espacios conlleva una alta inversión en cuanto al equipamiento para el espacio destinado a un área de las Artes del Fuego, incluso, si sólo se pretende considerar uno solo de estos talleres. Es necesario entonces, un estudio detallado y particular de los procesos a trabajar y los equipos a conseguir. Sería requisito indispensable que los espacios que se destinen a este tipo de actividades, llámense artísticas o de producción, fueran considerados para una expansión en un futuro, puesto que los procesos de producción en la mayoría de los casos tienden a ir incorporando paulatinamente otros procesos que requerirán de una infraestructura que los soporte. Si ya se cuenta con un espacio destinado para la producción en cerámica, vidrio y esmaltes al fuego, debe ser imperante el tamaño de los equipos que existen en el mercado y sus diversas funciones, de acuerdo entonces a los procesos de producción que serán llevados a cabo.

Creemos que este Análisis para el desarrollo e implementación del CECV puede potencializar y desarrollar nuevos vínculos académicos y tecnológicos, tanto dentro y fuera de la propia Universidad. Así mismo, se espera aporte al alumnado interesado una visión general de los requerimientos y necesidades para conformar un espacio de trabajo cuando se enfrenten al campo laboral.

Bibliografía

- Beveridge, P. (2010). *El Vidrio. Técnicas del trabajo de horno*. España: Parramón.
- Blázquez, D. (2001). *Técnicas de Fusión del Vidrio, Perspectiva Histórica y aplicación a la escuela*. Universidad de Salamanca.
- Grassi, M. (2016). *Poética del fuego; estrategias de ideación y producción en las artes del fuego contemporáneas*. Argentina.
- López, N. (2007). *Del concepto a la materia. Hacia una poética del vidrio*. España: Tesis de master.
- López, T. (2000). *El mundo mágico del vidrio*. México: FCE.



Al poeta de La Sílfides: Fernando Jhones, genuinamente un *danseur* noble

Dunet Pi Hernández

La vida de Fernando como bailarín, comenzó en 1959, con diez años de edad. Su madre, contra todo prejuicio que existe, sobre todo en esos tiempos, de ver un hombre dedicado al ballet, lo llevó a la Escuela Provincial de Ballet de La Habana, la conocida L y 19 de El Vedado, para iniciarse en lo que sería el motivo de su existencia entera. Ahí, realizó una audición ante Ana Leontieva, Mijaíl Gúrov, Olga Krílova, y un tribunal de maestros cubanos, y fue aceptado por sus condiciones especiales para el ballet, su línea de piernas y pies, su físico armónico

Fernando Pí Jhones se aferraba a la barra para abrir el *en dehors* (abertura de las piernas, muy importante para practicar el ballet) obligatorio en la danza clásica, estudiaba sus estiramientos; su concentración destacaba del resto de los varones, por lo general entregados al juego y las travesuras. Esto lo llevó hasta la Escuela Nacional de Arte ya encontrarse con Joaquín Banegas y con Fernando Alonso, que lo consideraba “el pequeño Erik Bruhn cubano”. Allí conoció a Dubia Hernández, una alumna del curso superior, explosiva y directa, que sería su complemento para toda la vida.

Celebró su graduación de la Escuela Nacional de Ballet en el teatro Amadeo Roldán en 1970. Llamó la atención de todos los críticos de ballet, un jovencito que prometía inscribirse en la hoy larga lista de excelentes bailarines cubanos. Además, su trabajo de graduación también sería una novedad: por primera vez una pareja cubana interpretaría el *pas de deux* El corsario. Al descorrerse las cortinas, el joven saltaba con agilidad, gracias y asombroso profesionalismo; la limpieza de sus pasos –que más tarde sería proverbial- se mostraba en su quinta posición, sus múltiples piruetas, la correcta colocación de los empeines, su hermosa línea, su torso erguido y su cuerpo expresivo y danzante. Junto a su *ballerina*, aparecía este chico rubio y agraciado, que entraba también en el mundo de la danza escénica.

Fernando Pi Jhones ingresó de inmediato en el Ballet Nacional de Cuba. La propia Alicia Alonso le propuso cambiar su nombre profesional por el de Fernando Jhones, con el cual brilló en los escenarios internacionales. Era la época en que comenzaba a descollar la carrera del bailarín masculino para competir con la tradicional primacía femenina: Núreyev, Vasíliev, Bujones, Baríshnikov se hacían de la fama y los aplausos que antes cosechaban las mujeres. En Cuba estaban Esquivel, Carreño, Williams, Zamorano, Salgado... y Fernando Jhones, que destacaba por su cuidadoso trabajo y su imagen menos tropical, más "aria", lo que daba muestras de la rica diversidad étnica de nuestro conjunto masculino.

Como ejemplo de nuestra *escuela cubana de ballet*, Fernando Jhones nos representó en el Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria, en 1976. En dicha competencia obtuvo un diploma de honor; y al año siguiente, en el de Moscú, se alzó con el Premio a la Maestría Artística, por su dominio del estilo Bournonville a pesar de haber competido con una importante lesión en uno de sus mágicos pies.

Cuando la primera bailarina Loipa Araujo trajo a Cuba el *pas de deux* del ballet *Festival de las flores en Genzano* de August Bournonville, principal exponente de *la escuela danesa de ballet*, escogió a Fernando Jhones como *partenaire*. En nuestro país sólo se había visto el dúo de *La Sífide* dos años antes, interpretado por los italianos Carla Fracci y Paolo Bortoluzzi, por lo que fue ésta la primera vez que una pareja cubana interpretaba una obra de esa antigua escuela y del repertorio del maestro danés del siglo XIX. Fernando Jhones haría de este fragmento una verdadera creación y lo trabajaría con una especialista como la maestra sueca Elsa Marianne von Rosen.

Intérprete de larga carrera como bailarín, su repertorio abarcó roles protagonistas en *Las Sífides*, *Coppélia*, *El lago de los cisnes*, *Giselle*, *La fille mal gardée*, *Tiempo fuera de la memoria*, *Don Quijote*, *La bella durmiente del bosque*, *Canto vital*, *Tema y variaciones* y *La bayadera*, entre otros. Pero no cabe dudas de que su interpretación del soldadito de plomo en el ballet *Muñecos* de Alberto Méndez será siempre recordada. Estrenado por él, junto a Caridad Martínez, en 1978, esta obra lo consagró como bailarín y como artista, en ella sembró un referente ineludible para los intérpretes posteriores de esta joya de la coreografía cubana. Con su interpretación, *Muñecos* obtuvo ese año el Primer Premio en Coreografía Moderna en el Concurso Internacional de Ballet de Tokio.

Otra interpretación memorable de Jhones resultó *Petruchka*, repuesta por el Ballet Nacional de Cuba en 1982, obra en la que demostró

que no sólo los brazos redondeados y el *en dehors* de Bournonville o de Balanchine estaban en su cuerda interpretativa: la marioneta de Fokín, que hiciera famoso a Nijinsky, le exigió además un trabajo actoral fuerte y estudiado, que venció y convenció a pesar del sabor añejo de la obra.

Promovido a la categoría de primer bailarín en 1986, quizá algo tarde para su historia y sus méritos, Fernando Jhones fue uno de los primeros bailarines cubanos que trabajó en compañías internacionales. Sus contratos en el Ballet de Alberta en Canadá y el Ballet de Monterrey en México a partir de 1984, lo llevaron a bailar con figuras como Marianne Beausejour o Anne Marie d'Angelo, que también lo acompañaron en galas internacionales. Allí interpretaría obras de Ashton, Lambrou y d'Angelo, que ampliaron su repertorio y su visión del ballet.

En los años 90, llegó a la ciudad de Querétaro en México, donde fundó la Licenciatura en Ballet de la Universidad Autónoma junto a su esposa la actual Dra. Dubia Hernández. Entre los dos formaron el Ballet Clásico de Querétaro, del cual fue director, e instituyó la academia CubaLaDanza, junto a su esposa y su hija. El interés científico de Fernando Jhones lo llevó a formar parte de la primera promoción de licenciados en Arte Danzario del Instituto Superior de Arte de Cuba, de donde egresó en 1992.

Pero no por haber sentado cátedra en México Fernando olvidaba su país y su Ballet Nacional de Cuba. Él era, sobre todo, un enamorado de su patria y de su compañía. Viajaba a Cuba hasta dos veces por año, y no perdía oportunidad de impartir sus maravillosas clases de ballet en los Festivales Internacionales de Ballet de La Habana o en los Encuentros Internacionales de Academias de Ballet. En la Escuela Nacional llegó incluso a graduar grupos de varones.

En mayo de 2007 en Querétaro se realizó un homenaje de la Orquesta Filarmónica del Estado, que presentaba un DVD con *Cascanueces*, que él montó con su compañía, acompañada musicalmente por esa agrupación. El orgullo lo desbordaba, las más altas personalidades lo felicitaban y se hablaba de otros proyectos: una nueva presentación de *Sílfides* y *Giselle*; para finales de año, *Don Quijote*; y *Cascanueces* nuevamente en Navidad. Esto se siguió haciendo durante muchos años más. El entusiasmo lo llevó a replantearse el sueño de defender un doctorado en el Instituto Superior de Arte de Cuba con el tema "Vindicación del bailarín cubano".

Días antes de fallecer, un 2 de septiembre de 2007, había presentado su libro *Historia universal de la danza* –escrito en colaboración con su esposa– y, colmado de emoción, refirió que, al haber cumplido con el legado martiano, ya podía morir tranquilo. Sus funerales fueron

históricos en Querétaro, personalidades de todas partes enviaron condolencias a sus familiares... y en Cuba nadie podía dar crédito a la noticia de los diarios y noticieros. Su imagen ya no nos acompañaría más que en el recuerdo de su afabilidad y su sensibilidad.

Muchos lo conocían como Fernandito, apodo que surgió para diferenciarlo del maestro Fernando Alonso y por su imagen siempre inocente, risueña y serena. Su rubia cabellera, su estirpe de *danseur* noble y su extrema corrección técnica, siempre fueron un oasis ante la avalancha efectista que comenzó a imponerse en los años noventa. Precisamente en 1991 bailó por última vez: su despedida fue con *Muñecos* junto a su hija, Dunet Pí Hernández, aunque luego actuaría especialmente como Hilarión en el estreno del ballet *Giselle* con la Filarmónica del Estado de Querétaro, cuando la Compañía cumplió diez años de su fundación.

Al hacer un estudio de la danza masculina en Cuba –hoy día famosa por la cantidad de los talentos que tenemos en nuestras compañías, y por los bailarines salidos de nuestra escuela que inundan las carteleras internacionales- no hay que olvidar su carrera como intérprete, ni su imagen. Él, como su descendencia, son inequívoca prueba de la diversidad de una cultura transculturada, en que coexisten el negro, el amarillo y el blanco, el africano, el asiático y el europeo, sin estereotipos o clichés que limiten las dimensiones de su universo cultural. Su maestría artística, reconocida y premiada, debe ser también acicate a emular por los bailarines de hoy y de mañana.

Tampoco pueden soslayarse sus aportes a la pedagogía del ballet, demostrada en diversas compañías y escuelas, ni su reconocido prestigio como maestro, en especial de varones. Siempre fue heredero de las tradiciones de Alonso en los salones de clase, y fuera en Querétaro o en La Habana, la escuela cubana de ballet recorría las barras, los espejos y los tabloncillos que inundaba con sus demandas cada vez más altas.

Y si como organizador y *maître* de ballet se le analiza, ahí está su trabajo fundacional en la Universidad Autónoma de Querétaro con su Ballet Clásico y los montajes de *La Sífides*, *El lago de los cisnes*, *Giselle*, *Don Quijote*, *Paquita*, *Cascanueces* y obras más contemporáneas del repertorio internacional. Con sólo 56 años cumplidos el 2 de junio, Fernando entró en la dimensión eterna de los inmortales, de esos cuya huella se siembra en nuestras vidas para dar frutos maravillosos. Partió antes de tiempo, pero dejó “obra acabada”.

Duele no verlo más en el salón, corrigiendo las posiciones o enmendando las filas de sífides, cisnes, willis o copos de nieve. Decirle adiós es imposible, porque ahí está su obra, su carisma, su lealtad, su presencia

impactante, sus múltiples *entrechats*, sus brazos “Bournonville”, su risa y su saludo militar de Muñecos.

Las palabras son meros sonidos cuando el dolor las ahoga en las gargantas. “¡Hasta mañana! Se debe decir al morir y no adiós”, dijo José Martí hace más de siglo y medio. Digámosle mejor a Fernando: ¡Hasta siempre... y por siempre al poeta de La Sílfides!



Reseña: Artes del Fuego en México¹

Dolores Buenrostro Rojas.

En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, dentro de la Licenciatura en Artes Visuales, se ha trabajado con materiales como la cerámica y el vidrio desde el 2010 hasta el 2020. En este periodo de 10 años, se ha incrementado el interés por estos materiales desde las vertientes de lo académico y la investigación. En el primer acercamiento del 2010 se postula desde el marco educativo, lo que ha posibilitado diálogos interdisciplinarios que han motivado hacia la investigación a inicios del año 2018. También se ha trabajado con el uso de las tecnologías por medio de la producción de objetos de arte, específicamente en su primera fase y posteriormente dentro de un marco de producción industrial artesanal, facilitando la vinculación con otras áreas de conocimiento.

La Cerámica y el Esmalte al Fuego sobre metal como materiales de expresión artística, han sido abordados dentro de estos lineamientos del plan de estudios 2007 de la Licenciatura en Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes. En el plan de estudios LAV17 gracias a su reestructuración del 2016-2017 se le ha abrigado a la línea de formación en Artes del Fuego, que a decir de Grassi “son concebidas como una modalidad de las artes plásticas, con sus materiales y técnicas particulares que transitan diversos campos disciplinares (cerámica, vidrio, esmaltes sobre metal y mosaico) que han consolidado su uso en la contemporaneidad.” (2016, p.9), incluyendo así al vidrio dentro del PE como una nueva posibilidad dentro de la plástica queretana y en el centro del país.

Aunque para la cerámica y el vidrio se continúan trabajando con las mismas tecnologías y procesos de producción con cambios menores, se han reformulado los materiales hasta posibilitar nuevos productos industrializados. En el ámbito artístico las manifestaciones han ido en

¹ Conferencia Magistral “La escultura contemporánea en Vidrio” y Mesa de diálogo “Artes del Fuego en México”, dentro del marco del Primer Congreso Internacional de Artes Plásticas: “Una mirada al arte contemporáneo”. Facultad de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Querétaro. Noviembre de 2018.

aumento a partir del siglo XX y han estado presentes desde el manejo del material hasta la utilización del mismo en las prácticas artísticas contemporáneas como el performance, el arte objeto, la instalación, etc. Por eso se puede decir que la cerámica y el vidrio ha sido utilizada a lo largo de la historia del hombre, que son materiales que lo han acompañado, le han servido y posibilitado adelantos científicos y culturales. Hablar de ellos es hablar de años de historia, de ciencia, tecnología, de innovación y de manifestaciones culturales respecto al arte.

Desde el conocimiento del material desde un ámbito científico, pasando por lo artístico y llegando a lo tecnológico, se ha dado la apertura a una diversificación de la percepción del material, haciendo visible una variada gama de posibilidades. Hablamos desde nuestra experiencia como artistas productores y docentes, que han coadyuvado al reconocimiento de este material desde el 2010 hasta este 2020. Desde entonces, nos hemos percatado que estos años, gracias a la docencia y la incesante investigación, con las tecnologías de la cerámica y el vidrio, se ha posibilitado una constante dialéctica otorgada por los materiales, para que sean explorados, reconocidos y revalorados.

Gracias a este incesante trabajo de proyección de las Artes del Fuego dentro de la Facultad de Bellas Artes, se tuvo la visión de que dentro del primer Congreso Nacional de Artes Plásticas: “Una mirada al Arte Contemporáneo”, se propusiera la posibilidad de contar con artistas de talla internacional que propiciaran el reconocimiento de materiales como la cerámica y el vidrio dentro del alumnado, y así, su potencial estético y plástico.

Se presentó entonces la conferencia magistral “La escultura en vidrio, Técnicas contemporáneas” a cargo de la Artista del Vidrio internacional Ana Thiel. Para los que tenemos la fortuna de conocer el trabajo de Thiel, pudimos corroborar su magia y esplendor en dicha conferencia.

La narrativa de Thiel es elocuente en cuanto a la forma en la que describe ciertos procesos de producción del vidrio aunado a la parte estética y plástica del mismo material, nos lleva de la mano y sin darnos cuenta de la obviedad, entre el arte y la alquimia. Además de los procesos y las posibilidades escultóricas con el vidrio, Thiel nos mostró gran variedad de artistas del vidrio contemporáneos que son referentes internacionales y que su trabajo, promueve en nuevas generaciones diversas estrategias para idear distintas formas de abordaje con el material. De la misma forma, nos dio una pequeña muestra de su labor como artista productora y un acercamiento a su particular dialéctica con el vidrio en la técnica del vaciado a la arena, y que es aunada a objetos cotidianos en desuso y que han perdido valor como lo son troncos secos,

pedras, libros viejos, en una reinterpretación les presenta en conjunción con una nueva lectura que permiten redescubrirlos y revalorarlos.

Unos meses antes Ana Thiel presentó su exposición individual “El sentido del Hielo”, dentro de las instalaciones del Museo de la Ciudad, ubicado en el centro de la capital queretana, a la cual se tuvo acceso después de dichas actividades.

El sentido del hielo” nos sitúa en un topos contemplativo, un paisaje de penumbras, de reflejos y de materia traslúcida que moviliza las sensaciones y las percepciones entre universos distintos como el vidrio y el hielo. Como otras cosas en el planeta el hielo es –parafraseando a Karl Marx– lo sólido que se ha desvanecido. En la singular conjunción entre el hielo y el vidrio, Ana Thiel ha construido un entorno de sensaciones tanto visuales, como táctiles y audibles. La instalación “El sentido del hielo” en el Museo de Arte Popular en la Ciudad de México es una experiencia sensorial, que suspende en estos microcosmos vítreos los universos que afuera se están transformando. La infinita morfología y el cromatismo del hielo compuesto por partículas hexagonales bifurcadas en miles de posibilidades presenta un paralelismo con las cualidades del vidrio, que sufre otras alquimias entre el calentamiento y el enfriamiento de sus moléculas. Ambos cuerpos pueden modificar sus composiciones moleculares en un sinnúmero de texturas y superficies (Quiroz, 2018).

Posterior a la conferencia magistral se presentó la mesa de diálogo “Artes del Fuego en México”, en donde los participantes contaban con una vasta trayectoria profesional. Para representar a la cerámica se contó con la presencia de la maestra Elsa Naveda, artista ceramista internacional, quien también participó dentro del Congreso impartiendo el Taller de Engobe y monococción. Para representar al vidrio a la artista internacional, Ana Thiel. Para los esmaltes al fuego sobre metal, al Mtro. José Manuel Sarabia quien también impartió un taller dentro del Congreso. Así mismo la Dra. Mar Marcos Carretero, esmaltadora y docente investigadora de tiempo completo por parte de la Facultad de Bellas Artes y la Mtra. Dolores Buenrostro artista visual especializada en las Artes del Fuego, docente y moderadora de esta mesa de diálogo y quien escribe este texto. Se presenta la semblanza resumida de cada uno de los participantes como anexo al final del texto.

El interés primordial era en base a los saberes desde cada una de las posturas que representan, como artista productor, como docente, como

investigador y como alquimista. No solo desde el concepto, también desde lo que posibilita una comunicación con el material, pasando por la fase del proceso creador y en dónde se genera la necesidad de producir. De la misma forma, nos interesó en el marco de este primer congreso saber desde sus particularidades, cuáles son las posibilidades de las Artes del Fuego en el arte contemporáneo, las formas del mercadeo de la obra y sobre todo, visibilizar la importancia de las disciplinas que se trabajan dentro una historia del arte donde sólo se cuenta la historia de la pintura y la escultura.

Si bien las Artes del Fuego convergen en cuatro disciplinas ya mencionadas es posible englobarles gracias a su elemento en común, la sílice. Este material al ser transformado químicamente, permite al artista llegar a su forma plástica para poder manipularlo y trabajarlo ya sea como arcilla o como una masa vítrea, ¿cuáles son las cualidades particulares de la cerámica y el vidrio que posibilita al artista contemporáneo mantener un diálogo con el material?

Se habló del proceso creativo o creador aunado al conocimiento y entendimiento del material, desde la producción constante, el quehacer del artista y la alquimia convertida en ciencia de cuáles son los requisitos para una producción artística donde convergen todas estas instancias antes mencionadas, desde la mirada particular de cada uno.

En una forma integral, el artista en cualquier disciplina necesita también conocer el mercado del arte local y nacional o extranjero en el caso, así como las formas de distribución de la obra del artista productor mediante la diversificación de redes comerciales, hasta el uso de los medios de comunicación actual (redes sociales), en donde nos aportaron cuáles son sus medios de distribución ideal en el presente contexto.

Desde su perspectiva cómo artista del vidrio, ceramista y artista del esmalte se discutió cuáles serían las estrategias para posicionar a las Artes del Fuego en el arte contemporáneo y cómo resignificar a la cerámica y el vidrio en el arte que se escribe hoy.

Los resultados de la Conferencia magistral y la mesa de diálogo superaron las expectativas del primer Congreso en Artes Plásticas, pudimos corroborar que es de suma importancia la presencia de artistas de talla internacional en dichos Congresos, porque al hacer presencia las nuevas generaciones de artistas en formación, pueden acceder del proceso creativo a la experiencia profesional de cada uno ellos, narrado desde la acción vívida, descubriendo nuevas alternativas de materiales y procesos para la producción de piezas artísticas en relación, en este caso específico a las Artes del Fuego. De la misma forma, este tipo de actividades como congresos, encuentros, mesas redondas,

exposiciones, etc., promueven y difunden el conocimiento de las Artes del Fuego desde sus comunidades hacía el exterior, cada vez existen más artistas jóvenes interesados en la cerámica y el vidrio y esto posibilita su permanencia, difusión y un mercado del arte en México.

Algo de suma importancia que se debe recalcar, fue la aportación de cada uno de los participantes en la que ahondó sobre su proceso creativo, la forma en cómo el material se traduce en un lenguaje, el autoconocimiento dado por el material, las posibilidades infinitas de trabajar con el vidrio o la cerámica durante años y, aun así, seguir descubriendo nuevas particularidades de estos.

El interés después de este primer encuentro, es continuar con la divulgación de las Artes del Fuego en México, en nuestro estado como referente y que estas manifestaciones milenarias trasciendan hacia las prácticas artísticas contemporáneas y sigan presentes y vigentes en esta actualidad que nos atraviesa.

Bibliografía

- Grassi, María Celia (2016) Poética del fuego; estrategias de ideación y producción en las artes del fuego contemporáneas. Argentina: Editorial de la Universidad de la Plata.
- Quiroz, Ana. (2018). Ana Thiel, El sentido del Hielo. Tomado de: <https://www.facebook.com/events/museo-de-la-ciudad-de-quer%C3%A9taro/el-sentido-del-hielo-de-ana-thiel/167896947409815/>