



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



Hipatia Press
www.hipatiapress.com



Visual Pages

Devenir Sculpteur (à Bourgeois). Salvador Juanpere -	1
---	---

Articles

From Velázquez to Picasso: Proposal of Artistic Mediation Activities for People with Dementia. Manuel Hernández Belver & Clara Hernández Ullán -	10
The Artist, the image and the Self: Representation in Rembrandt, Bacon, Mapplethorpe, Sherman and Nan Goldin. Luiz Sergio de Oliveira -	30
Intervenciones Artísticas: Estado de Excepción en México Pablo Estévez Kubli -	48
Ideen zum räumlichen Zeichnen durch ein Farbkonzept. Gestaltungskriterien und Beispiele. Jaume Fortuny Agramunt -	69

Reviews

Les Hipòtesis de Recerca Artística com a Superfícies d'Aplicació. CMYK-BR::AC Universitat de Barcelona. Jaume Fortuny Agramunt -	97
List of Reviewers.....	106

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Devenir Sculpteur (à Bourgeois) ©

Salvador Juanpere¹

1) Artista visual

Date of publication: February 3rd, 2019

Edition period: February 2019-June 2019

To cite this article: Salvador Juanpere (2019). Devenir Sculpteur (à Bourgeois). *Barcelona, Research, Art, Creation*, 7(1), 1-9. doi: 10.17583/brac.2019.3789

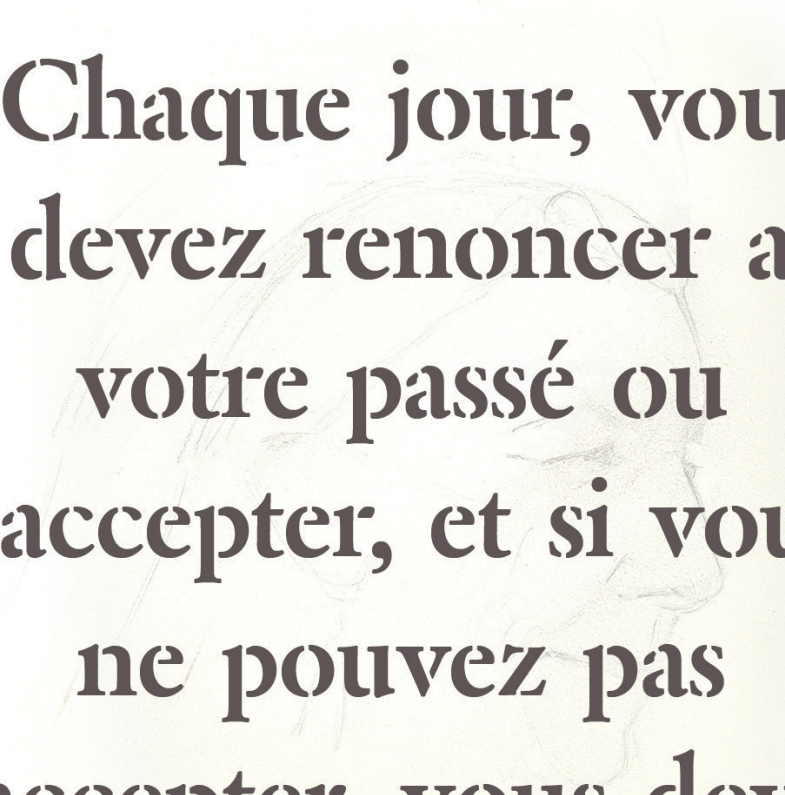
To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2019.3789>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

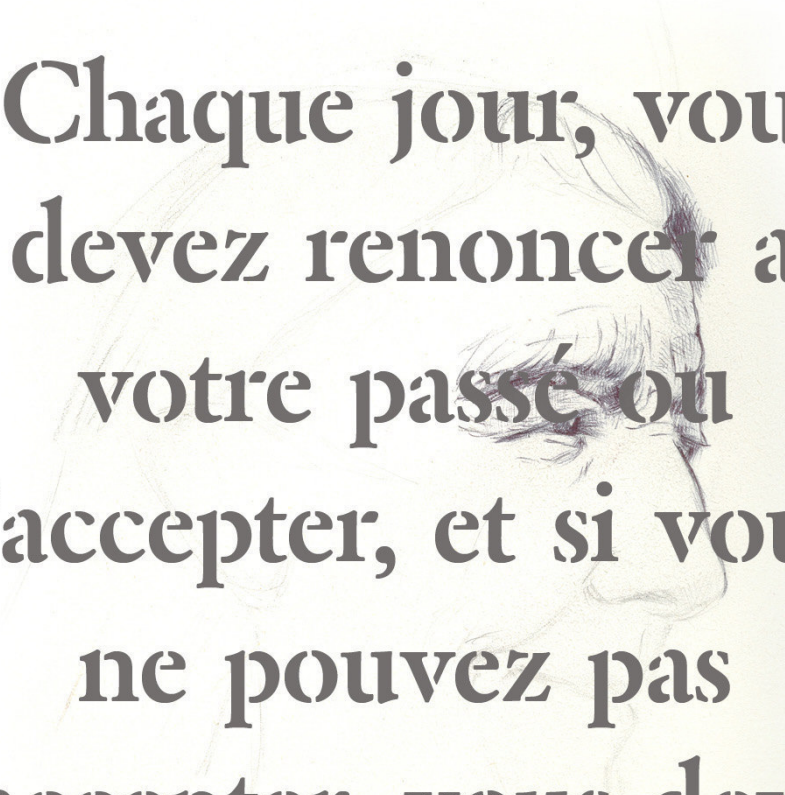
The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

**Chaque jour, vous
devez renoncer à
votre passé ou
l'accepter, et si vous
ne pouvez pas
l'accepter, vous deve-
nez un sculpteur.**

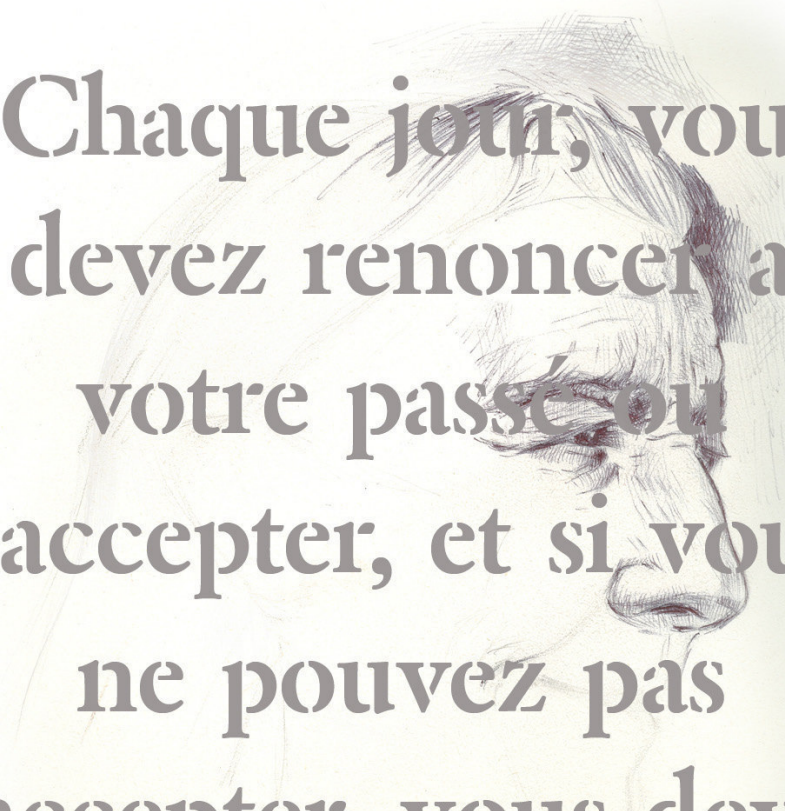
Chaque jour, vous
devez renoncer à
votre passé ou
l'accepter, et si vous
ne pouvez pas
l'accepter, vous deve-
nez un sculpteur.

A faint, light-colored sketch of a person's face, possibly a woman, is visible in the background. The sketch is centered and serves as a subtle backdrop for the text.

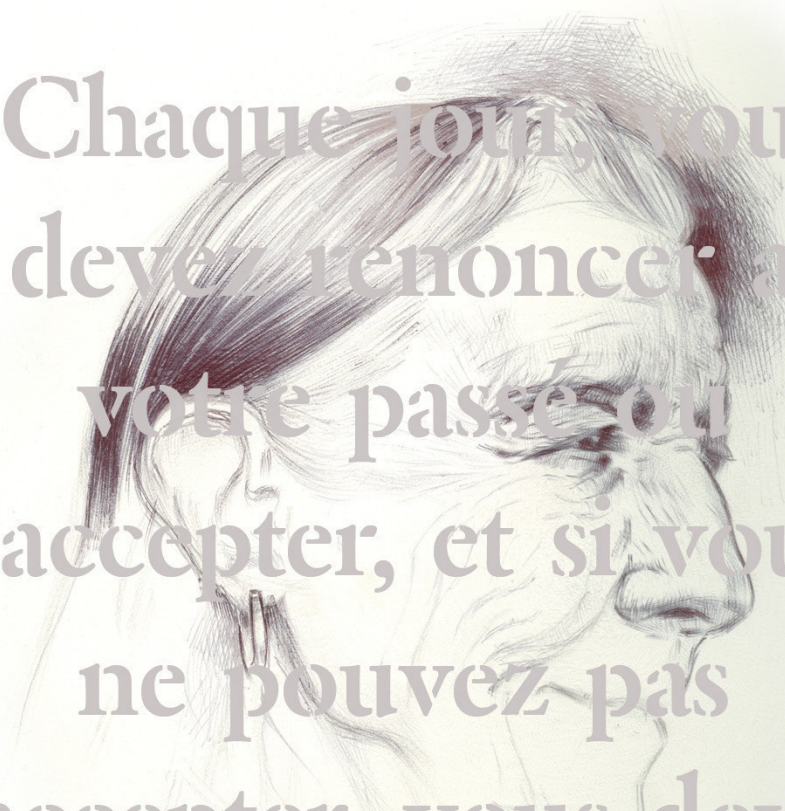
Chaque jour, vous
devez renoncer à
votre passé ou
l'accepter, et si vous
ne pouvez pas
l'accepter, vous deve-
nez un sculpteur.



Chaque jour, vous
devez renoncer à
votre passé ou
l'accepter, et si vous
ne pouvez pas
l'accepter, vous deve-
nez un sculpteur.



Chaque jour, vous
devez renoncer à
votre passé ou
l'accepter, et si vous
ne pouvez pas
l'accepter, vous deve-
nez un sculpteur.



Chaque jour, vous
devez renoncer à
votre passé ou
l'accepter, et si vous
ne pouvez pas
l'accepter, vous deve-
nez un sculpteur.



Chaque jour, vous
devez renoncer à
votre passé ou
l'accepter, et si vous
ne pouvez pas
l'accepter, vous deve-
nez un sculpteur.



Chaque jour, vous
devez renoncer à
votre passé ou
l'accepter, et si vous
ne pouvez pas
l'accepter, vous deve-
nez un sculpteur.



Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

From Velázquez to Picasso: Proposal of Artistic Mediation Activities for People with Dementia.

Manuel Hernández Belver, Clara Hernández Ullán¹

1) Universidad Complutense de Madrid. España

Date of publication: February 3rd, 2019

Edition period: February 2019-June 2019

To cite this article: Manuel Hernández Belver & Clara Hernández Ullán (2019). From Velázquez to Picasso: Proposal of Artistic Mediation Activities for People with Dementia. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 7 (1), 10-29. doi: 10.17583/brac.2019.3820

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2019.3820>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY).

From Velázquez to Picasso: Proposal of Artistic Mediation Activities for People with Dementia.

Manuel Hernández Belver, Clara Hernández Ullán
Universidad Complutense de Madrid (España)

(Received: 15 October 2018; Accepted: 18 January 2019; Published: 3 February 2019)

Abstract

This paper describes the design of a program of activities of arts education for people with dementia based on visits to the Prado Museum and the Reina Sofia National Art Center Museum (Spanish anagram, MNCARS) of Madrid, and carried out by a team of researchers and artist-teachers. The program, called “Tenemos cita con el arte” (We have a date with art), in addition to the visits, included workshops of artistic activities. The basic aspects taken into account by the team of artist-teachers for the design of the itineraries in the two above-mentioned museums and the design of the artistic activities are specified. The museum itineraries, which included works of Velázquez and Goya (Prado Museum), and of Dalí, Juan Gris, Miró, Lipchitz, and Picasso (MNCARS) are described, as well as the artistic activities carried out by the participants, based on these itineraries. The considerations set out in this work can be extended to other art centers, so that they can be used as contexts for the promotion of the well-being and social inclusion of people with dementia by artist-teachers working in multidisciplinary teams.

Keywords: art, art education, artist-teacher, dementia, museums.

De Velázquez a Picasso: Propuesta de Actividades de Mediación Artística para Personas con Demencia.

Manuel Hernández Belver, Clara Hernández Ullán
Universidad Complutense de Madrid (España)

(Received: 15 octubre 2018; Accepted: 18 enero 2019; Published: 3 febrero 2019)

Resumen

Este trabajo describe el diseño de un programa de actividades de educación artística para personas con demencia basado en visitas al museo del Prado y al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid, y llevado a cabo por un equipo de investigadores y artistas-educadores. El programa, denominado “Tenemos cita con el arte”, incluyó, además de las visitas, talleres de actividades artísticas. Se especifican los aspectos básicos que el equipo de artistas educadores tuvo en cuenta para el diseño de los itinerarios en los dos museos mencionados y para el diseño de las actividades artísticas. Se describen los itinerarios en los museos, en los que se incluyeron obras de Velázquez y Goya (Museo del Prado), y de Dalí, Juan Gris, Miró, Lipchitz y Picasso (Museo Reina Sofía), así como las actividades artísticas realizadas por los participantes a partir de estos itinerarios. Las consideraciones expuestas en este trabajo se pueden extender a otros centros de arte, de manera que puedan ser utilizados como contextos para la promoción del bienestar y la inclusión social de personas con demencia por parte de artistas educadores trabajando en equipos multidisciplinares.

Palabras clave: arte, educación artística, artista-educador, demencia, museos.

The role of the artist as a teacher has often been a subject of debate (Efland, 1990; Daichendt, 2010). Traditionally, this role has ranged from considering teaching as one of the different facets of the artist to thinking that it is something alien to his or her function, which would be only that of creator. In the last decade, this debate has gained strength from the resurgence of the concept of the artist-teacher as a professional who brings together the two facets, the artist as creator and the artist as teacher (Daichendt, 2010). According to this line of thinking, thanks to artists' experience as creators, their knowledge of the Arts (at both a technical and conceptual level), and the creative characteristics of this profession, they can play an important role as teachers and researchers in all the art-related fields, providing a different and enriching perspective to arts education, revitalizing their role in both formal and non-formal education.

Throughout the 20th century, different cases of artists or groups emerged that found in arts education a field of action and reflection both on art itself and on other aspects of contemporary culture. A significant case was the Bauhaus school, in which arts education became the axis of a new artistic thinking and a new way of understanding creation in the arts, architecture, and design. This form of artistic education oriented toward exploration and experimentation in different fields was partly continued in the Black Mountain College, in the United States, where some of the most innovative figures of the artistic panorama of the times were formed or taught. The artist as a teacher is one of the pillars underlying the philosophy of Joseph Beuys, who transformed his teaching career into part of his artistic work, and arts education into a cornerstone of the way he understood art. Currently, there are many cases of artists who work in this field, and who consider artistic education as a broad concept in which numerous ideas and projects can be developed, and which, above all, are applicable to different aspects of culture and society. Therefore, the figure of the artist as a teacher has been reclaimed from various fields (Adams, 2003), and the multifaceted role of artists in cultural programs of participation and social inclusion has been highlighted. (Reiss and Pringle, 2003).

The role of artist-teacher has also acquired relevance in the emerging field of art associated with health, where the design and development of contemporary art education programs for people with dementia or cognitive difficulties is thriving [blinded for review]. Activities based on art, both visits

13 *BRAC - Barcelona Research Art Creation. 7 (1)*

to galleries and museums and artistic creation, can play an important role in the lives of these people (Camic et al., 2016). Recent studies on the impact of community-based art and health interventions (Young et al., 2016) concluded that art-based activities have a positive impact on cognitive processes, in particular on attention, memory stimulation, improvement of communication, and engagement in creative activities. Participation in art programs with visits to galleries and workshops of artistic activities can have positive effects on cognition, improving episodic memory, mood, and confidence and it can reduce isolation (Eekelaar et al., 2012). Contemporary art education programs can provide several positive aspects to the experience of people with dementia, among them basically three: enjoyment, learning, and a better self-image [blinded for review]. In these programs, the figure of the artist-teacher plays a fundamental role, both in designing them and in conveying to the participants a creative and inclusive perspective of art and cultural heritage.

The decrease of the negative stigma that affects these people has been proposed as a priority objective in the global coping with dementia (Batsch and Mittelman, 2012), and art-based programs can contribute to this insofar as they offer an opportunity to people with dementia and to their caregivers to remain integrated in their communities. In a recent review of museum programs targeting older people, its authors concluded that the most common outcomes were increased socialization and improvement of mood (Smiraglia, 2016). These aspects, together with the positive effects on self-esteem, have been underscored in the experience of people with early dementia in artistic activities in museums (Flatt et al., 2015).

Studies with increasing frequency show that artistic education activities regarding museums can provide benefits to the health and well-being of people with dementia, as well as positive social experiences (Chatterjee and Camic, 2015; Chatterjee and Noble, 2016; Dodd and Jones, 2014). Thus, for example, the project Museums on Prescription (Veall, 2017) is a recent initiative in the United Kingdom, which attempts to connect older people at risk of social exclusion with museums and art galleries, investigating the processes, practices, and their social impact, offering at the same time a guide to develop these practices.

In 2007, the Museum of Modern Art (MoMa) of New York prompted a pioneer program for the development of artistic activities for people with

dementia (Rosenberg, 2009). Called “Meet me at MoMa,” it has inspired other initiatives in diverse international museum contexts (MacPherson et al., 2009; Eekelaar et al., 2012; Camic et al., 2014; Belver et al., 2017). These experiences have included visits and activities in museums and have enhanced the role of these cultural centers in the improvement of the quality of life of people with dementia (Flatt et al., 2015). Along these lines, the program “Tenemos cita con el arte” was designed as a project of arts education for people with dementia, based on visits to two museums, the Prado Museum and the Reina Sofia National Art Center Museum (MNCARS) of Madrid. In the following paragraphs, we describe the program, detailing how the visits to these museums were designed and how the artistic activities based on them were carried out.

“Tenemos Cita con el Arte” Development of the Program.

Participants: The program “Tenemos cita con el arte” involved 12 people diagnosed with cognitive problems or dementia, 3 men and 9 women, aged from 75 to 92 years. Concerning educational level, 6 had primary education, 3 had completed secondary education, and 3 had university studies. Four family caregivers—two adult children and two wives—, 2 professional caregivers, 5 artist-teachers—2 of them in training—, and 2 researchers also took part. The people with dementia or their legal representatives signed a written informed consent to participate in the program and the research associated with it, which also received the approval of the Bioethics Committee of the Complutense University of Madrid.

Itineraries for visits to the museums: Both the Prado Museum and the MNCARS are two important cultural resources located in the same city, Madrid, where people with dementia who participated in the program also lived. Characteristics of age and health of these persons imposed some important limitations to the design of the visits to the museums. The first referred to the duration of these visits. Based on similar documented experiences, their duration was established as one hour to an hour and a half. In addition, a tour of the museums that would be accessible to people with possible mobility difficulties had to be considered. The visit should be coherent from the artistic viewpoint and should incorporate a limited set of works, between five and six, on which the visit would focus. The selection

15 *BRAC - Barcelona Research Art Creation. 7 (1)*

of these works was one of the first tasks of the team of artist-teachers in the design phase. Given the considerable heritage exhibited in the selected museums, it was important to have some clear general criteria to carry out this selection. These criteria were the following:

- Using works of first-order cultural reference, of known and popular authors.
- Finding a thematic or stylistic coherence among the works included in the itinerary.
- Attending to the physical accessibility of the itinerary for people with potential mobility problems, bearing in mind that the visits would be made during normal museum opening hours.

Following the model of the MoMA, the format we wished to follow for the visits was a conversation with the participants focusing on the works that made up the itineraries, rather than a conference on art history. These discussions would be initiated by the main artist-teacher and would continue, in small groups of three or four people, coordinated by support artist-teachers. This system was meant to enhance the participation of the people with dementia, making it easier for them to express their opinions and points of view through personalized conversations. Talks focused on the works could be carried out without problems during the normal operation of the museums, as this did not require special conditions. To facilitate these discussions, prior to the visits, a series of questions referring to each of the works of the itineraries was designed, which should serve to initiate the conversations about the works, also following the model of the MoMA. Tables 1 and 2 present the two itineraries designed for the Prado Museum, as well as the questions that were prepared for each of the works included in each itinerary. The first one Table 1 focused on the works of Velázquez. The second, described in Table 2, focused in part on the work of Goya. We avoided this painter's works known as the "Black paintings", which, due to their impressive and disturbing nature, could negatively impact on the mood of the people with dementia. The itineraries for the MNCARS (Dalí, Gris/Miró, Picasso) (Image 1) and the questions posed to initiate conversations about the works are described in Tables 3 and 4.



Image 1. Participants, care-givers and educators at Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. From the author

17 BRAC - Barcelona Research Art Creation. 7 (1)

Table 1.

First itinerary of the Prado Museum

Author/work	Questions to start the conversation
Velázquez. Maids of Honor (1656).	<i>How many characters are in the painting? What are these people doing? Which character grabs your attention the most? What role does light play in this picture? Where can you see this?</i>
Velázquez. Prince Baltasar Carlos on horseback (around 1635).	<i>How old do you think the child is? What is he carrying in his hand? Who can this child be? What kind of landscape is in the background? What colors predominate? In what season of the year do you think it is painted?</i>

Velázquez. The spinners or the fable of Arachne (1655).	<i>Where can this scene take place? How many people are there? What are these people doing? What object appears in the foreground? In which parts of the work do you perceive movement? Are there any animals?</i>
Velázquez. The drunks. (1628-29).	<i>What is the first thing you see when looking at this picture? What are the characters doing? What mood does the position of their bodies and their movements suggest? How would you describe the faces of these men? What differentiates them from the central figure?</i>
Velázquez. Vulcan's forge. (1630).	<i>What kind of place is depicted in this picture? What might be happening in the scene? What emotions do the characters reflect? Who do you think the character on the left is?</i>

Table 2.

Second itinerary of the Prado Museum.

Author/work	Questions to start the conversation
Goya. The family of Carlos IV (1800).	<i>How many characters are in the picture? Who seems to be the most important? How does Goya reflect the personality of the people portrayed? What differences and similarities are there between the picture of the Maids of Honor by Velázquez and the Family of Carlos IV by Goya?</i>
Goya. The clothed maja (1800-1808).	<i>By her dress, who can this woman be? How would you describe the posture of this woman and her body language? The woman in the picture is staring into the observer's eyes. How can that make him or her feel?</i>
Goya. The nude maja (before 1800).	<i>Why would Goya paint two pictures with the same character? What colors predominate in the picture? Do they seem warm or cold colors? Looking at the model's expression and face, could we get an idea of her personality?</i>
Goya. The Grape Harvest or the Fall (1786).	<i>Have you ever been to a harvest? Do you think that this image represents a harvest faithfully? What time of day does this picture seem to represent? What you feel when looking at this picture?</i>
Goya. The kite. (1777-78).	<i>What is the first thing that draws you attention when looking at this picture? What season does this picture seem to represent? What details of the picture make you think that? Have you ever flown a kite?</i>
Goya. The parasol (1777).	<i>How would you describe this scene? What feeling does looking at this work provoke? How has Goya focused attention on the woman? What do her body language and expression suggest? How would you describe the relationship between these two characters? What are the colors in this work like? What can they represent?</i>

19 BRAC - Barcelona Research Art Creation. 7 (1)

Table 3.

First itinerary of the MNCARS

Author/work	Questions to start the conversation
Dalí. Figure at a window (1925).	<i>What feeling does looking at this work provoke? Who can this woman be? What colors predominate in the picture? Where can they be? Is it summer? Why? How is she dressed? What epoch could this be? Do you like the sea?</i>
Juan Gris. Portrait of Madame Josette Gris (1916).	<i>Is this a portrait of a man or a woman? Why? Is the figure represented full-length or sitting? Are there any shadows? Where could they be? What relationship do you think that she might have with the painter? What colors predominate? Which elements are clearly figurative?</i>
Jacques Lipchitz. Sailor with a guitar (1917).	From where can we look at the sculpture? Where is the sailor's face? And the guitar? What forms does a guitar have? And a body? How would you describe the surface and texture of this work?
Juan Gris. The coffee grinder (1915-1916).	What do we see in the picture? Which forms do you recognize? What colors? What is in front and what is behind? Does it give you the feeling of falling objects? Why? Do you like coffee? Have you ever seen a coffee grinder like that? Where can you buy or drink good coffee in Madrid?
Juan Gris. The open window (1921).	What do we see in this picture? What feeling does contemplating it produce? What is depicted in this work? Is it easy to identify these elements? What colors predominate in the work? Why do you think that painters are interested in painting open windows? What do you think is more interesting to the painter, the inside or the outside? In what other picture have we seen an open window today? In what do they differ and in what are they similar?

Table 4.

Second itinerary of the MNCARS

Author/work	Questions to start the conversation
Oskar Schlemmer. The triadic ballet. Costumes for ballet-theater. (1922).	<i>What do these figures suggest? Do they remind you of anything in particular? Could they be used as costumes? Why do you think that they are in the Museum? What called your attention the most? Why? What materials of these figures do you recognize? What relationship can dancing and music have with abstract painting? What kind of music do you associate with these costumes?</i>
Miró. Swallow (Hirondelle) (1937).	<i>What is the first thing that you notice when looking at this picture? This work is entitled Swallow. Can you see it? What colors predominate? What could the white spot represent? How do movement and rhythm come into play in this work?</i>
Miró. Snail, woman, flower, star (1934).	<i>What does this work make us imagine or think about? Do you recognize any figure of the title in the work? Is it easy to identify these elements? What kind of music do you associate with this work? What title would you give this work after learning its true title?</i>
Miró. Portrait II (1938).	<i>Is this a portrait of a man or a woman? Why? What do you think this character is feeling? How many shapes and colors are represented in this picture? What could the circle represented to the left of the character be?</i>
Picasso. Studies of a woman's head (I, II, III and IV). (1937).	<i>What do we see in these pictures? What is the mood of these women? Why do you think they feel that way? In what does the representation of these figures differ from that of traditional paintings? (Consider the form of the figures, their facial expressions, their proportions and colors).</i>
Picasso. Guernica (1937).	<i>What words would you use to describe this scene? How do you feel when you look at it? How important is color or its absence in this work? This picture measures 349.3 x 776.6 cm. What is the emotional effect of the scale of this work? Why do you think that Picasso painted such a large picture? Do you think that it could be a symbol against any war?</i>

All itineraries were carried out according to the same outline, consisting of commenting on the selected works and discussing them in small groups, each coordinated by an artist-teacher, using the questions listed in Tables 1-4. Participant observation was performed throughout the visits, which confirmed the attention and interest with which the people with dementia or cognitive difficulties followed this activity. The development of the visits was fluid, and the conversations that were established between the participants and the artist-teachers about the works were meaningful. These activities were also observed to promote satisfaction and social relations among the participants.

Artistic workshops

After each of the visits, we conducted art workshops, taking as reference the works seen in museums. The following criteria were taken into account to design these activities:

- Select a work for each activity.
- Choose an artistic technique requiring no special skills or knowledge.
- Generate an atmosphere of accompanied and collaborative creative process.

Each of these workshops lasted one and a half hours. They all began with a phase of welcome, in which the artist-teacher who was responsible for the activity presented the session. Then each participant received a good quality color reproduction of the work of the session (in DIN-A4 or DIN-A3) in order to be able to see its details. Participants were encouraged to recognize the image and to comment and share any memories about it. The artist-teacher also encouraged dialogue based on observations and questions similar to those performed during the visit to the museum (Ávila & Hernández, 2017).

After completing this phase, participants proceeded to create a personal work with different artistic techniques, based on the analyzed reference work. These techniques, selected for their versatility and graphic possibilities for these people, were as follows: cyanotype, collage, photo-collage, calligram, chiaroscuro drawing, silhouettes in watercolor, and coloring with watercolor pencils. Table 5 describes the

workshops held, indicating for each of them the technique used and the proposed activity.

Table 5.

Technique used and proposed activity

Collage	<i>A collage is proposed from some figures or motifs of the selected works, of which a size DIN-A 3 color reproduction is provided to each participant. The artist-teachers introduce the technique to the participants through examples, and they help them to cut, paste, make suggestions about composition, etc., without intervening in the creation of the work, but collaborating with the participants throughout the process and resolving their questions or technical problems, in this and in other techniques presented.</i>
Calligram and collage	<i>The calligram is a resource of visual poetry that uses script to generate images that are created with the layout of letters, words, and phrases on paper, composing figures alluding to the theme being treated (Image 2). In this session, making a calligram with collage is proposed, which allows generating an image in which text, words, and original parts of the works interact in the personal creation of each participant. The session begins with examples of calligrams with collage based on some figures cut out from the reference work and some texts. From these examples, participants are encouraged to create a composition using cut-outs of the work to make the collage and introducing texts in the composition with different fonts (transferable letters, stamps, etc.). This technique adapts well to the dynamics of dialogue through the work. The participants can verbalize and elaborate their own arguments and meanings during their presentation, and the calligram allows recovering some of these ideas and incorporating them plastically into the composition.</i>



Image 2. Participant at calligram and collage workshop. From the author

Drawing in
chiaroscuro
with carbon
paper

This session proposes creating a copy of the reference in black and white, creating a drawing in chiaroscuro using the carbon paper transfer technique. First, it is explained that chiaroscuro is a technique that produces an image in black and white, where the areas of light and shadow can be highlighted. For this purpose, participants are shown a photocopy of the work of reference in black and white, where they can see the darker and lighter areas. The required materials are presented: carbon paper, a graphite pencil, and the reproduction of t Fuente propia he work, in this case, in black and white, size DIN-A3. The black and white reproduction of the work, the carbon paper, and the support paper are joined with a paper clip. This is then attached to the table with adhesive tape at the corners. After the material is ready, participants are asked to trace the silhouette of the characters or objects with the graphite pencil, pressing so it will be transferred to the support paper through the carbon paper. When the figures are silhouetted, they continue working on the obtained result, reinforcing the shadows, defining lines, etc. At the same session or at another one, they can continue working on the painting with other techniques, for example, adding color with watercolor, tempera, etc.

Watercolor	<i>The work in this session consists of developing a color image with the watercolor technique from the silhouettes of the figures of the reference work. To facilitate the process and the incorporation of the participants, they are given the DIN-A3 paper on which they are going to work, where the silhouettes of all the characters or figures of the work are drawn with lines (Image 3). A non-white paper can be used, allowing them to connect with the explanation that has been provided previously about the background color of some pictures. Participants are asked to fill in the outlines of each character or figure using different shades of color, seeking to use color in large areas to compose the figures, without needing to reproduce the details accurately.</i>  <i>Image 3. Participant at watercolor workshop. From the author</i>
Collaborative collage	<i>After observing and commenting on the reference work, we explained to the participants that the collage technique would be used, but with all of them helping to make a new image, based on the prior compositions that they had created individually. For this purpose, enlarged fragments of each character or figure were shown, and the participants were invited to choose the one with which they wanted to work on their own collage. As before, the first step is to start cutting out the figure from the original work, which allows the detailed observation of components, gestures,</i>

25 BRAC - Barcelona Research Art Creation. 7 (1)

	<i>and accessories that define this element. After cutting out this silhouette, they begin to work individually on the collage, integrating this fragment of the work into a new context. As before, the artist-teachers' support in this process of creation is important, offering alternative materials (newspapers, magazines, pieces of cardboard) and inviting participants to seek new compositions on paper, as well as helping them at all times with any questions or problems they may have. As this is a collaborative collage in which each participant of the workshop has worked independently with a part of the work, at the end of the individual work, all the resulting collages are combined to generate joint image and elaborate a collaborative discourse or meaning, with each author commenting on his or her own contributions and recognizing those of others.</i>
Watercolor pencils	<i>The idea is to create an image in color using watercolor pencils, based on the line drawing of the original work. After observing the work in detail, the artist-teacher shows the sheet on which they are going to work: a line drawing reproduction of the painting. The lines allow recognizing the original image, and serve as the basis for the color. The watercolor pencil technique is simple, as it consists of coloring areas of the drawing already delimited by the lines. In the example shown to the participants, not only the colored pencil technique is emphasized but also the possibilities of the water-color pencil, which, when mixed with water, produces much more vivid colors, and when used with a paintbrush allows creating color graded surfaces. It is interesting for the artist-teachers to direct participants' observation to certain areas of the picture, and for the participants recognize the forms and decide on the colors to be used. It is also interesting to have the participants focus on the representation of the clothes and fabrics of the characters, or the textures of the objects represented and to try to reproduce them artistically with this technique, using water-color pencils, diluting the paint with water, and using brushes to create backgrounds for the image.</i>
Cyanotype	<i>The cyanotype is a monochrome photographic procedure that is easy to implement in workshops of this type and whose process and results are very suitable for people without much prior experience with artistic techniques. It uses complete images of the works previously seen in the museum or fragments of them, photocopied on acetates, cut out, or silhouetted on cardboard. Participants place them for printing in the sun or under a table</i>

	<i>lamp, on previously emulsified papers or fabrics (other media, such as wood, stone, or fabric can also be used). When the printing time (variable, depending on the light intensity) has elapsed, the participants wash the supports with water, obtaining the revealed images. After drying the supports, participants work on these images with other techniques, such as watercolor, graphite, and collage to generate new images based on the creations on which they were working, thus also valuing the textures and the results obtained with the different techniques.</i>
--	---

We underline the following aspects of the participant observation made during the performance of the artistic activities: Firstly, we note the participants' satisfaction with the process and with the results obtained. We also underline the attention and focus they expressed when participating in the artistic workshops, the potential of this type of tasks to promote social relations and reinforce feelings of capacity. We also stress the central role of the artist-teachers in the development of these tasks: not only did they explain the procedures, but they also reinforced participants and served as a connection among the group. Their knowledge of the artistic field (techniques, training in art education, experience of workshops) was decisive in this program.

Conclusions

The program “Tenemos cita con el arte” was designed as a cultural participation and learning experience for people with dementia based on visits to museums and artistic creation activities related to these visits.

The results obtained in our study coincide with the aforementioned works, which highlighted the important role that museums, in this case the Prado Museum and the MNCARS, can play in the promotion of the well-being and social inclusion of a collective as vulnerable as people with dementia. The experience of the program “Tenemos cita con el arte” reinforces that idea, adding a dimension of social inclusion derived from sharing spaces and cultural resources in the museum without the condition of being diagnosed of dementia implying any obstacle.

Eisner (Eisner, 2002) highlighted the ability of the artist-teacher to help see the world from an aesthetic perspective and stressed the importance of the art teacher's knowledge of the technical requirements related to the use

of art materials. Other authors (Thornton, 2011) refer to the confidence, skills, and self-esteem that artist-teachers gain by working, thinking, and practicing as artists in a professional context of contemporary art practice, and to the importance of training to carry out their work in museums and galleries (Amengual-Quevedo, 2017).

The incorporation of the figure of the artist-teacher in non-formal education programs like the one described in this work reveals the role that these professionals can play. The artist-teacher brings an enriching perspective to multidisciplinary teams, facilitating the accessibility to artistic creations of especially vulnerable groups. Thanks to their perspective of the artistic world and their experience in the development of creative works, artist-teachers actively contribute to the generation of knowledge both of the art world and of the world of mental health, and they collaborate in transforming the social reality towards a more inclusive situation through art-based projects.

Article 27 of the Universal Declaration of Human Rights acknowledges that every person has the right to take part freely in the cultural life of the community and to enjoy the arts. The artist-teacher can contribute to make this right to cultural participation and enjoyment of the arts effective in people with dementia and, in this sense, provide improvements to the care offered to these people.

References

- Amengual-Quevedo, I. (2017). The Position of Museum and Gallery Educators in Spain: Some Paradoxes. *International Journal of Art & Design Education*, 36 (1), 50-60.
- Ávila, N., & Hernández, C. (2017). Tenemos cita con el arte: un programa piloto de visitas a museos y talleres con personas afectadas con Alzheimer y otro tipo de demencias. *Arte, individuo y sociedad*, 29 (Número Especial), 45-56. doi: <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.54472>
- Batsch, N. L. & Mittelman, M. S. (2012). World Alzheimer Report 2012. *Overcoming the stigma of dementia. Alzheimer's Disease International* Available at: <https://www.alz.co.uk/research/WorldAlzheimerReport2012.pdf>
- Belver, M. H., Ullán, A. M., Ávila, N.; Moreno, C. & Hernández, C. (2017). Art museums as a source of well-being for people with dementia: an

- experience in the Prado Museum. *Arts & Health*, 1-14. doi: 10.1080/17533015.2017.1381131
- Camic, P. M., Baker, E. L. & Tischler, V. (2016). Theorizing How Art Gallery Interventions Impact People With Dementia and Their Caregivers. *The Gerontologist*, Vol. 56, No. 6, pp. 1033-41.
- Camic, P. M., Tischler, V. & Pearman, C. H. (2014). Viewing and making together: a multi-session art-gallery-based intervention for people with dementia and their cares. *Aging & Mental Health*, 18 (2), 161-168.
- Chatterjee, H. J. & Camic, P. M. (2015) The health and well-being potential of museums and art galleries. *Arts & Health*, 7 (3), 183-186.
- Chatterjee, H. J. & Noble, G. (2016). *Museums, health and well-being*. London: Routledge.
- Daichendt, G. J. (2010). *Artist-teacher: A Philosophy for Creating and Teaching*. Bristol/ Chicago: Intellect.
- Dodd, J. & Jones, C. (2014). *Mind, body, spirit: How museums impact health and wellbeing*. Research Centre for Museums and Galleries (RCMG): University of Leicester.
- Eekelaar, C., Camic, P. M. & Springham, N. (2012). Art galleries, episodic memory and verbal fluency in dementia: An exploratory study. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 6 (3), 262-72.
- Efland, A. D. (1990). *A History of Art Education*. New York: Teachers College Press.
- Eisner, E. W. (2002). *The Arts and the Creation of Mind*. New Haven & London, Yale: University Press.
- Flatt, J. D., Liptak, A., Oakley, M. A., Gogan, J., Varner, T. & Lingler, J. H. (2015) Subjective Experiences of an Art Museum Engagement Activity for Persons with Early-Stage Alzheimer's Disease and Their Family Caregivers, *American Journal of Alzheimers Disease and Other Dementias*, 30 (4), 380-9.
- Macpherson, S., Bird, M., Anderson, K., Davis, T. & Blair, A. (2009). An art gallery access programme for people with dementia: 'you do it for the moment', *Aging & Mental Health*, 13 (5), 744-52.
- Reiss, V. & Pringle, E. (2003). The Role of Artists in Sites for Learning, *International Journal of Art & Design Education*, 22 (2), 215-21.

29 BRAC - Barcelona Research Art Creation. 7 (1)

- Rosenberg, F. (2009). The MoMA Alzheimer's Project: Programming and resources for making art accessible to people with Alzheimer's disease and their caregivers, *Arts & Health*, 1 (1), 93-97.
- Smiraglia, C. (2016). Targeted Museum Programs for Older Adults: A Research and Program Review, *Curator: The Museum Journal*, 59 (1), 39-54.
- Thornton, A. (2011). Being an Artist Teacher: A Liberating Identity?, *International Journal of Art & Design Education*, 30 (1), 31-36.
- Ullan, A. M., Belver, M. H., Badia, M., Moreno, C., Garrido, E., Gomez-Isla, J., . . . Tejedor, L. (2013). Contributions of an artistic educational program for older people with early dementia: an exploratory qualitative study. *Dementia (London)*, 12(4), 425-446.
doi:10.1177/1471301211430650
- Veall, D. E. A. (2017). Museums on Prescription: A guide to working with older people. <https://culturehealthresearch.files.wordpress.com/2017/10/mopguide.pdf>
- Young, R., Camic, P. M. & Tischler, V. (2016). The impact of community-based arts and health interventions on cognition in people with dementia: A systematic literature review, *Aging & mental health*, 20 (4), 337-351.

Dr. Manuel Hernández Belver. Catedrático de la Facultad de Bellas Artes en el Departamento de Escultura y Formación Artística. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense Madrid

Email Address: mhbelver@ucm.es

Dra. Clara Hernández Ullán. Investigadora del Departamento de Escultura y Formación Artística. Facultad de Bellas Artes. . Universidad Complutense Madrid

Email Address: claher01@ucm.es

Contact Address: C/ Pintor el Greco, 2, Ciudad Universitaria, 28040 Madrid

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

The Artist, the Image and the Self: Representation in Rembrandt, Bacon, Mapplethorpe, Sherman, and Nan Goldin.

Luiz Sergio de Oliveira¹

1) Universidade Federal Fluminense. (Brasil)

Date of publication: February 3rd, 2019

Edition period: February 2019-June 2019

To cite this article: Luiz Sergio de Oliveira (2019). The artist, the image and the self: Representation in Rembrandt, Bacon, Mapplethorpe, Sherman, and Nan Goldin. *Barcelona, Research, Art, Creation, Vol 7* (Nº 1), 30-47, doi: 10.17583/brac.2019.2263

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2019.2263>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY).

The Artist, the Image and the Self: Representation in Rembrandt, Bacon, Mapplethorpe, Sherman, and Nan Goldin.

Luiz Sergio de Oliveira
Universidade Federal Fluminense. (Brasil)

(Received: 14 September 2016; Accepted: 17 January 2019; Published: 3 February 2019)

Abstract

Before photography, only painters, printmakers, and sculptors could tell, through self-portraits, how they saw themselves and how they were perceived. In the past, only artists had the resources to capture and picture themselves. From one brushstroke to another, this mediated gesture marked the perception of the self. Western art highlights numerous works from artists who wrote the history of culture through portraiture and *self-representation*. In contemporary art, some artists have been able to explore new means to investigate new possibilities of representing the self. In the past, painters seemed to scrutinize the mirror in search for hidden truths; in our era, however, dominated by uncertainty, ambiguity, and speedy records that carry out their obsolescence, new issues cross the representation in contemporary art. It is undeniable that the history of art reveals how self-representation has been an essential tool for artists, regardless of the historical time in which they are inserted, in their search to reflect on themselves and their relations with the world. In the face of an immensely large and virtually inexhaustible universe, in this study we focus on five artists: Rembrandt, Francis Bacon, Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman, and Nan Goldin.

Keywords: self-portrait, image, painting, photography.

El Artista, la Imagen y el Mismo: Representación en Rembrandt, Bacon, Mapplethorpe, Sherman, and Nan Goldin

Luiz Sergio de Oliveira
Universidade Federal Fluminense. (Brasil)

(Recibido: 14 septiembre 2016; Aceptado: 17 enero 2019; Publicado: 3 febrero 2019)

Resumen

Antes de la llegada de la fotografía, sólo los pintores, grabadores, escultores podían decir a través de los autorretratos, cómo se veían a sí mismos, cómo fue su percepción de ellos. En el pasado, sólo los artistas tenían los recursos para la tarea de representar ellos mismos. El gesto mediado marcó la percepción de uno mismo. El arte occidental ha destacado obras de numerosos artistas que escribieron la historia de la cultura a través del retrato y la auto-representación. Algunos artistas contemporáneos han sido capaces de explorar nuevos medios para investigar nuevas posibilidades de auto-representar. En el pasado, pintores parecían escrutar el espejo en busca de verdades ocultas; hoy, por otro lado, domina la incertidumbre, la ambigüedad y registros rápidos que logran su obsolescencia, nuevas cuestiones cruzan la representación. Es innegable que la historia del arte revela cuánto la auto-representación ha sido un instrumento esencial para los artistas, independientemente del tiempo histórico en que están insertados, en su búsqueda de reflexionar sobre sí mismos y sobre sus relaciones con el mundo. En este estudio nos centramos en cinco artistas: Rembrandt, Francis Bacon, Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman, y Nan Goldin.

Palabras clave: autorretrato, imagen, pintura, fotografía.

THe self beyond the mirror: In contemporary practices of self-representation such as that of the *selfies*, we face the lenses of the photographic device by ourselves or in groups; however, independently of the situation, we never are alone, we never are isolated in the world. On the contrary, while keeping in mind that the destination of the images is, in general, a so-called “social network,” when we put ourselves in front of the lens, we are very far from being in an isolated situation, from being alone.

It is very common that we place ourselves in front of the lens of the device that captures said images with the aid of a *selfie stick* that causes the subject to move from ourselves to an external situation, creating a fictional idea of another witness when clicking the button. This device –the *selfie-stick*– helps incorporate this “other” as an eyewitness to the event, thereby increasing the degree of truthfulness in building a picture of what we believe we are, or at least of what we would like to be.

By distancing the lens from the object that has yet to be registered, with or without the selfie-stick, mirror or any other device, we seek to eliminate unfavorable distortions due to the lens proximity; thus, we reveal the function and the destination of these images: a positive self-representation waiting to be uploaded on social networks. Assuming the benefits of the speed of time, we try to make people believe that we are what we want to be, building up and spreading an image designed in the field of desire.

Unlike what happens today, in the past, only artists had the resources to capture and picture themselves. In the surge of photography, only painters, printmakers, and, even less common, sculptors were able to tell the world, through a visual rich text, a self-portrait, how they saw themselves and how they were perceived. In a self-representation process constructed with tramping, the painter would incorporate fractions of time, legitimizing a documentation of their anxieties, joys, and desires. From one brushstroke to another, interspersed with long periods of observation and reflection, the mediated gesture marked the perception of the self.

In other situations, it was more common for an artist to use their talent to record his/her perception of the *other*, transforming this other in the object within the portraiture. However, this representation is based on something outside this other, in this case, the gaze of the artist in a process that kept the other in an object condition with no chance of becoming a subject. Only the artist, with the proper tools and resources needed for a self-portrait, is granted

such a confrontational process with (self) representation in a dialectical movement that promotes a collision between subject and object.

The history of Western art highlights numerous works from artists – painters, in specifically– who wrote about the history of portrait and self-representation in art –a legacy that tells man’s history through the perception of the self in images frozen by strokes left on the surface of a picture.

Throughout historical time, artists faced an exciting issue when creating self-portraits: how to make his/her vision reach his/her face and thus overcome the dilemma post by eyes that see and that do not let themselves to be seen. Artists, more often painters, who resorted to the mediation of various devices, such as still water, glasses, and reflective surfaces, eventually elected the mirror “as an invaluable instrument for the art of self-portraiture. A flat mirror is a static, two-dimensional surface that displays, by reflection, a non-static, three-dimensional image” (Wilson 2012, p. 57).

But, what is effectively a mirror? What does it reveal, hide or subtract? Who is that in the mirror looking back? Who is this *I* seen before me, that looks like me, but that is unrecognizable? Who is this person that looks at me in “a place where I know I am not?” As stated by Michel Foucault, “the mirror is, after all, a utopia, since it is a placeless place. In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to me, that enables me to see myself there where I am absent” (Foucault 1986, p. 24).

Echoing these same questions and anxieties, the great Brazilian novelist João Guimarães Rosa would ask, “but what kind of mirror is that” to remind us that “there is the ‘good’ and the ‘bad’ ones, those who favor and those who distract; and those who are just honest [...] How are you, me, and the others in the visible?” (Guimarães Rosa 2005, p. 113-114). Soon after, he completes with analogies between the mirror and photography on the precariousness to capture the visible:

I answer: in addition to prevailing for the lenses of the machines similar objections, their results support before belie my thesis, since they reveal superpose to iconographic data the rates of the mysterious. Even when they are taken immediately one after another, pictures will always be very different from each other. If

you have never looked at it, it is because we live in a hopeless way, distracted from more important things. (Guimarães Rosa 2005, p. 113-114)

For us, at this point in the history of culture and technology, it is a given to know that lenses and photography, facing their limitations, potential and platitudes, are not able to prove or demonstrate anything.

The mirror, on the contrary, forces us to face our truths in different times; the mirror reflects and forces us to think about copying our present selves at odds with what we *have* been and with what we *would like to be*. Through its layers and succession images, the mirror throws us mercilessly against the image that we nourish of ourselves. In addition, the mirror, in the midst of tasks and everyday banalities taken out by razors, toothbrushes, combs, makeup brushes and the like, projects self-portraits with a vain expectation that we will somewhat understand what we are.

Self-Portrait: a Compression of Times

The mirror used in portraiture projects the artist's image, for and about himself; an image offered to him in the labyrinthine practices of self-portrait. The alleged facilities, that try in vain to justify the choice of the mirror by the artist, which supposedly lets him always available in front of himself, thus freeing him from depending on models and other motifs for the practice of painting, does not consider, however, the coping difficulties filed by exploitation of the self. Making a self-portrait demands dedication and patience with a potential to observe the self reflected in the mirror.

For British Professors W. Ray Crozier and Paul Greenhalgh, this "prolonged exposure" may in some cases lead to a contaminated state of negative thoughts that turn out to be embedded into the representation of the self-portrait: "since these should be captured in the completed picture –either because the picture is expressive of the artist's psychological state or because the artist copies an adopted pose, facial expression, etc., which communicates a negative emotional state." (Crozier and Greenhalgh, 1988, p. 29)

The advent of photography promotes a substantive transformation in the perception of time in art, opposing the idea of an elongated exhibition, typical of the nature of painting, to the photographic myth of the now, even if

photography in its earlier days had snapshots as an elongated condensation of multiple instants. This time-relationship distances painting from photography. In painting, different times are compressed within the picture. It is a final recording of moments that successively extend itself between the comings and goings in the painter's creation process.

The painting, when compressing times in succession, gets vertiginously closer to cinematographic art. In the case of self-portraits, the capturing of different mental states and different moods of the artist-subject-object make image compression seem to contain a collapsing of time that leaves an imprint on the pictorial object. Gilles Deleuze highlights this dynamic of painting in his dialogue with the Irish painter Francis Bacon, when he notes:

In art, and in painting as in music, it is not a matter of reproducing or inventing forms, but of capturing forces. For this reason, no art is figurative. Paul Klee's famous formula "Not to render the visible, but to render visible" means nothing else. The task of painting is defined as the attempt to render visible forces that are not themselves visible. Likewise, music attempts to render sonorous forces that are not themselves sonorous. (Deleuze 2003, p. 56)

Here Deleuze discusses the Irish painter's ability to give visibility to forms we cannot see, which guarantees him an outstanding position in painting history. For Deleuze, this Bacon's power appears in extensive series of heads and especially in self-portraits: "the extraordinary agitation of these heads is derived not from a movement that the series would supposedly reconstitute, but rather from the forces of pressure, dilation, contraction, flattening, and elongation that are exerted on the immobile head. They are like the forces of the cosmos confronting an intergalactic traveler immobile in his capsule." (Deleuze 2003, p. 58)

It is possible to elaborate, from Deleuze, that Bacon's painting incorporates film elements in attracting and recording unseen forces plaguing us incessantly to format, warp, and consume us. One should not confuse this capturing of forces with the distinct commitments of the Futurist painters with the visible dynamics of movement obtained as tracks in pictorial waves.

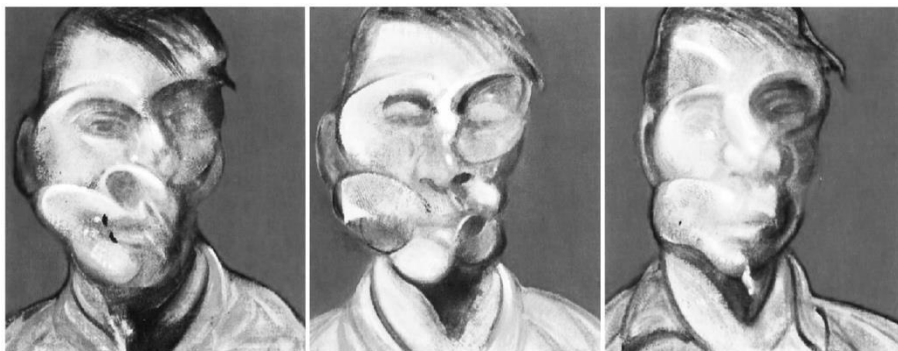


Image 1. Francis Bacon. 1973. *Three Studies for a Self-Portrait*. Oil on canvas.
Recovered from http://www.all-art.org/art_20th_century/

Francis Bacon is part of a long and extraordinary lineage of artists-painters in general—who wrote the history of culture through portraiture and self-representation. Among these artists, it is undeniable the prominent place of two great Dutch painters, Rembrandt and Van Gogh— the latter an enthusiastic admirer of the former.

In a letter to painter and friend Émile Bernard dated 1888, Van Gogh wrote that “when I’m in the Louvre, I still go, with a great love in my heart, to the Dutch, Rembrandt first of all. Rembrandt, whom I used to study so much.” (Van Gogh apud Auden 1961, p. 304). Van Gogh’s admiration extended towards all the works of the great Dutch masters of the 17th century, but he gave particular importance to Rembrandt’s portraits and self-portraits. Van Gogh was captivated by the absence of complacency or condescension of Rembrandt in front of the mirror in which he (Rembrandt) saw himself as old, battered by the intransigence of time with wrinkles on his face:

He paints a self-portrait, old, toothless, wrinkled, wearing a cotton cap, a picture from nature, in a mirror. He is dreaming, dreaming, and his brush resumes his self-portrait, but only the head, whose expression becomes more tragically sad, more tragically saddening. He is dreaming, still dreaming, and, I don’t know why or how, but just as Socrates and Mohammed had their familiar spirits,

Rembrandt paints behind this old man, who resembles himself, a supernatural angel with a Da Vinci smile. (Van Gogh apud Auden 1961, p. 306)

Van Gogh continues expressing his esteem for Rembrandt's work, extolling its qualities, describing it with uncontainable enthusiasm to his friend Emile Bernard, trying to make him understand the greatness of this Dutch master's work:

Am I very incomprehensible, my dear comrade Bernard? I am just trying to make you see the great simple thing: the painting of humanity, or rather of a whole republic, by the simple means of portraiture. This first and foremost. When later on— in the case of Rembrandt— we happen to meet with mysticism, with Christs, with nude women, then it is very interesting but it is not the main thing. (Van Gogh apud Auden 1961, p. 309)

Born in 1606 in Leiden, Netherlands, Rembrandt Harmenszoon van Rijn built an exceptional legacy for the history of art: part of a set of about 85 works cataloged as self-portraits, painted, engraved or drawn (Stichting Foundation 2005, p. 158), works that lie among the most extraordinary self-portraits in the history of painting.

Painted regularly over more than forty years, Rembrandt recorded in self-portraits his anxieties, joys, perplexities, writing a visual chronicle that records the passage of time and its signs upon the artist's body especially on his face. Historian and art critic Roger Fry, in a text dated in 1921, praised the expressive qualities of the painter, his full, absolute control of technique and pictorial means: "What brilliance and surety of handling in the rapid brush work of this amazing notation of form! What miraculous co-ordination of eye and hand" (Fry 1921, p. 262) The art critic does not hide his amazement and his exaltation, "so that what Rembrandt made of Van Rhyn's head becomes almost a mythological personification, an ideal figure: but ideal and universal without losing anything of the sharp particularity of the individual." (Fry 1921, p. 263).

Retreating still a little more in time and anchoring our reflections in a final study of the 19th century, we borrow visions of life, art, ethics, and aesthetics

from American historian and theorist Estelle May Hurl, whose views bear the marks of another time. The historian stresses Rembrandt's dedication and determination to return successively to the very same model, painted and repainted tirelessly in a thorough and exhaustive observation of the expressions carved on the face and body of the painter himself. At this point, Estelle May Hurl recalls that, to Rembrandt:

There was one sitter who was always at hand, and ready to do his bidding. He had only to take a position in front of a mirror, and there was this model willing to pose in any position and with any expression he desired. So obliging a sitter could nowhere else be found; and thus it is that there is such a large collection of his self-made portraits. (Hurl 1899, p. 91)

Rembrandt's self-portraits, when referred to a visual chronicle of time, seem to hold a succession of moments that, in a way, expose a notion of a photographic mythical moment, or, perhaps, even of a representation of moments that are dedicated to the appreciation of these set of pictures, lined up successively. In light of these self-portraits, framed by cultural, ethical, and aesthetic perspectives of present times, we are led to a sort of reading of them as cheap instantaneous images, images that create their history and project themselves as a series of moments that seem to ignore the real dimension of time.

In a more careful observation of Rembrandt and Bacon's self-portraits confronts us with an immediate culture, the culture of the here and now, of the fast, of what is passing by, of what has already passed and seems to surround us. This is a culture that imposes its principles over life, death, and our perception of things in the world. Self-representation follows the parameters of social life reflecting our needs at different times throughout history. British authors W. Ray Crozier and Paul Greenhalgh highlight that:

The implication of all this is that the self-portrait will have different meanings for people at different times. Wider social and economic changes lead, on the one hand, to changes in the concept of self and in the significance of appearance, and these are reflected by changes in portraiture. On the other hand, they lead to changes in the role and

self-conception of the artist, and these are evident in the rise in popularity of the self-portrait and in the decline of the portrait. (Crozier and Greenhalgh, 1988, p. 30)



Image 2. Rembrandt van Rijn. Self-portraits dated 1629, c. 1629, c. 1629, 1633, 1634, 1640, 1659, 1661 e 1669 (from left to right, from top to bottom). Oil on canvas or wood. Recovered from [see note 1].

In various points of the past and in the historical present as well as in different latitudes and cultures, we encounter a slow and permanent shift of perceptions we throw over ourselves, perceptions of self following ethical and cultural changes that reformat social life. From time to time, without notice, this process –slow and permanent– undergoes a deconstruction and acceleration towards innovations in the field of technology or as a result of natural or cultural tragedies such as wars. Thus, modes representing the centrality of man in the world come into question, following new ways of relating and organizing social relationships. For other times in history, Crozier and Greenhalgh recall that social changes trigger shifts in the design of the self and in the importance of appearance as a form of representation, stating, “they lead to changes in the role and self-conception of the artist, and these are evident in the rise in popularity of the self-portrait and in the decline of the portrait.” (Crozier and Greenhalgh 1988, p. 30)

Photography as a Mirror

Some artists have been able to explore contemporary means to produce their art, seeking to understand the ongoing processes of change, reorganization, and reformatting of social life, coupled with the new possibilities of techniques and technologies. Set before us the artists’ production such as those by Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman, and Nan Goldin, to name just a few that looked into representations of the self in contemporary times, we now face new issues in the art of representing the self. In previous times painters seemed to scrutinize the mirror in search for hidden truths; in our era, however, dominated by uncertainty, ambiguity, and speedy records that carry out their obsolescence, new issues cross the production of contemporary art. The American artist Robert Mapplethorpe attacked, radically, current perceptions about the art of portraiture in the field of photography, combining the control of classical aesthetics with political and ideological issues that gave his work a unique dimension and identity.

On the other hand, it may be Cindy Sherman who better shows in her production the uncertainties of present times. The vast production of “portraits” by Cindy Sherman can be crossed without reaching even a clue of who, indeed, stands before the camera in building a “fiction of the self.” In reconstructed scenarios, Sherman emerges representing dramas in situations

that conceal her identity as a person, while they seem to emphasize the fluid character of her identity as an artist; thus, mirroring the chameleonic nature of art, a nature that is able to subtract the artist's identity as a person so as to stage, as if saying that in the art world everything was possible, including a permanent process of metamorphosis between various "selves." All of this is surrounded by the mystery of "a drama whose particulars are withheld." As pointed by American critic Douglas Crimp:

This ambiguity of narrative parallels the ambiguity of the self that is both actor in the narrative and creator of it. For though Sherman is literally self-created in these works, she is created in the image of already known feminine stereotypes; herself is therefore understood as contingent on the possibilities provided by the culture in which Sherman participates, not by some inner impulse. As such, her photographs reverse the terms of art and autobiography. (Crimp, 1993, p. 122)

Going in another direction, the American photographer Nan Goldin, aware of the formatting and reformatting imposed by different levels of contemporary social life, has made use of art and photographic devices as tools to ensure some control over her history, her life, and the world around her. In this sense, Nan Goldin suggests that "snapshots are taken out of love and to remember people, places, and shared times. They're about creating a history by recording a history." (Art and Smoke, 2016)

Nan Goldin manages with zeal for her life instances registration, avoiding the editing of her life by others. Similarly, the artist understands that photographic records in difficult times can act as a key to an overcoming action of the difficulties. In the words of the artist, "I photograph myself in times of trouble or change in order to find the ground to stand on in the change. [...] You get displaced, and then taking self-portraits becomes a way of hanging on to yourself." (NYT Magazine, 2000)



Image 3. Robert Mapplethorpe. 1980. Self-Portrait as Cross-dresser. Photography.
Recovered from <http://www.mocp.org/>



Image 4. Cindy Sherman. 1978. *Untitled Film Still #14*. Photography. Recovered from <http://memsk.ru/sherman-film-stills/original/>



Image 5. Nan Goldin. 2013. In My Hall, Berlin. Photography.
Recovered from <http://fraenkelgallery.com/exhibitions/>

Pictorial art brought some sort of discredit to painting genres that guided and mastered the art for centuries, as the portrait and self-portrait. However, vitality is still present in a large number of contemporary artists that testify to the permanence and strength of representations that locate us in the world. Images inevitably being settled and reformatted by impositions of the times confirm the interest in representations of the self as a central issue in art. Beyond the superficialities accompanying the fascination with images and self-representation as a form of socialization in these shallow times, it has been possible to witness the consolidation of new possibilities of art making that update once abandoned issues that are parallel to the decline of painting in the twentieth century.

Furthermore, the surge of images in the contemporary social world has triggered new forms of life experience in society, generating ordinary situations that seem to move the subject's experiences from the center of his/her concerns in favor of registering them. As if it were the record of something that has passed without being effectively lived or experienced. As the case of the young man who turned his back to the Pope in visit to his hometown and virtually stood next to the Pope in the image captured by his phone at arm's distance. For younger generations, the fact that the young man had turned his back on the Pope did not seem to matter, thus placing an emphasis and priority on the registration of an experience that was not experienced. To put it mildly, something that happened in its precariousness.

In any case, it cannot be ignored that the world (and those who inhabit it) are submerged by images of all kinds. The representation of self, which in the past was regarded as an exclusive privilege of artists, especially painters, has today become a common action of those who seek to occupy their place in social networks. However, we must not forget that an image is only an image, that it is not the thing itself, but only the representation of that thing.

Notes

Image 2 recovered from:

- [1] <https://www.fruugo.lu/head-of-a-young-man-or-self-portrait-1629-poster-print-by-rembrandt-van-rijn-18-x-24/p-8977229-19327353>;
- [2] [https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_\(Rembrandt,_Indianapolis\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_(Rembrandt,_Indianapolis));
- [3] <https://news.artnet.com/art-world/new-study-rembrandt-used-projections-to-create-masterpieces-559364>;
- [4] <https://www.rembrandtonline.org/Self-Portrait-Wearing-A-Toque-And-A-Gold-Chain.html>;
- [5] <https://www.bing.com/discover/rembrandt-self-portrait?first=1&tab=REC>;
- [6] <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=File:Self-portrait at 34 by Rembrandt.jpg>;
- [7] <http://www.rembrandtoilpainting.org/Rembrandt-Self-Portrait-with-Beret-and-Turned-Up-Collar.html>;
- [8] <http://latorredemontaigne.com/project/el-espejo-de-rembrandt/>;
- [9] <https://artmight.com/Artists/Rembrandt-Harmenszoon-Van-Rijn/sp1669a-243889p.html>.

References

- Art and Smoke. (2016). “Nan Goldin.” <http://www.artandsmoke.com/nan-goldin/>
- Auden, W. H. (1961). *Van Gogh: A Self-Portrait (Letters Revealing His Life as a Painter)*. Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society.
- Crimp, D. (1993). The Photographic Activity of Postmodernism. In *On the Museum's Ruins* (pp. 108-125). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Crozier, W. R. & Greenhalgh, P. (1988). “Self-Portraits as Presentations of Self.” *Leonardo*, 21, pp. 29-33.
- Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London: Continuum.
- Foucault, M. (1986). “Of Other Spaces.” *Diacritics*, 16, 22-27.
- Fry, R. (1921). “A Self-Portrait by Rembrandt.” *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 219, 260-263.

- Guimarães Rosa, J. (2005). *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Hurl, E. M. (1899). *Rembrandt: A Collection of Fifteen Pictures and a Portrait of the Painter*. Boston: Houghton, Mifflin & Co.
- Nancy, J.-L. (2005). *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press.
- NYT Magazine (2000). “Self-portraits; Nan Goldin”. New York Times, May 7. <http://www.nytimes.com/2000/05/07/magazine/self-portrait-nan-goldin.html>.
- Stichting Foundation Rembrandt Research Project. (2005). *A Corpus of Rembrandt Paintings IV*. Dordrecht, Holland: Springer.
- Wilson, D. M. (2012). “Facing the Camera: Self-Portraits of Photographers as Artists”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70 (1), pp. 55-66.

Luiz Sergio de Oliveira Full Professor of the Department of the Federal Fluminense Federal University. (Brazil)

Email Address: oliveira@vm.uff.br

Contact Address: Luiz Sérgio de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, rua Tiradentes 148, Ingá, CEP 24.210-510, Niterói, Rio de Janeiro, Brazil

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Intervenciones Artísticas: Estado de Excepción en México

Pablo Estévez Kubli¹

1) Universidad Nacional Autónoma de México, México

Date of publication: February 3rd, 2019

Edition period: February 2019-June 2019

To cite this article: Pablo Estévez Kubli (2019). Intervenciones Artísticas: Estado de Excepción en México. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 7 (1), 49-69 doi: 10.17583/brac.2019.2567

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2019.2567>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY).

Artistic Interventions: Exception Status in Mexico.

Pablo Estévez Kubli

Universidad Nacional de México (México)

(Received: 15 February 2017; Accepted: 17 January 2019; Published: 3 February 2019)

Abstract

The movement of Zapatista rebellion in Chiapas, Mexico began in 1994, succeeding in generating a change in Mexican society by valuing indigenous liberation practices. However, a state of emergency is instituted in Zapatista territories according to laws that grant amnesty and regulate the legal vacuum. Certain Mexican artists such as Erick Beltrán, Gabriel Kuri, Abraham Cruzvillegas and Pablo Kubli, contribute critical reflections with works sustained in the context of pure violence of the State. The theoretical framework is constrained by the theories of Carl Schmitt, Walter Benjamin, Giorgio Agamben and Achille Mbembe, who contribute to the understanding of the state of exception that the State implements by modifying sovereignty and Human Rights. The method used in the article corresponds to the reception of literary texts. The artistic pieces that are integrated by Pablo Kubli represent the interdisciplinary contribution of the social sciences and the practice of art, with images, schemes and interventions that are argumentative reflections of the environment of globalized violence, and of social resistance to the paradigm of modification of autonomy in intervened regions. In addition, a comparative approach with states of emergency of globalized countries is proposed according to the events of September 11, 2001 in New York and March 11, 2004 in Madrid, among others. Starting from the Mexican experience and from global countries, the term of sovereignty is modified by the violence of the State over territories cut off by the permanence of the state of exception and restrictions on constitutional guarantees.

Keywords: violence, state of exception, sovereignty, human rights, interdisciplinary process.

Intervenciones Artísticas: Estado de Excepción en México

Pablo Estévez Kubli

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

(Recibido: 15 febrero 2017; Aceptado: 17 enero 2019; Publicado: 3 febrero 2019)

Resumen

El movimiento de rebeldía zapatista en Chiapas, México se inicia en 1994, logra generar un cambio en la sociedad mexicana al valorar prácticas de liberación indígena. Sin embargo, se instituye un estado de emergencia en territorios zapatistas conforme a leyes que dan amnistía y regulan el vacío jurídico. Ciertos artistas mexicanos como Erick Beltrán, Gabriel Kuri, Abraham Cruzvillegas y Pablo Kubli, aportan reflexiones críticas con obras sustentadas en el contexto de violencia pura del Estado. El marco teórico se constriñe a las teorías de Carl Schmitt, Walter Benjamin, Giorgio Agamben y Achille Mbembe, que contribuyen al entendimiento del estado de excepción que implanta el Estado al modificar la soberanía y los Derechos Humanos. El método utilizado en el artículo corresponde a la recepción de textos literarios. Las piezas artísticas que se integran de Pablo Kubli representan la aportación interdisciplinar de las ciencias sociales y de la práctica del arte, con imágenes, esquemas e intervenciones que son reflexiones argumentativas del entorno de violencia globalizada, y de la resistencia social al paradigma de modificación de la autonomía en regiones intervenidas. Además, se propone un acercamiento comparativo con estados de emergencia de países globalizados conforme a los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001 en New York y el 11 de marzo de 2004 en Madrid, entre otros. A partir, de la experiencia mexicana y de países globales, se modifica el término de soberanía por la violencia del Estado sobre territorios cercenados por la permanencia del estado de excepción y restricciones a las garantías constitucionales.

Palabras clave: violencia, estado de excepción, soberanía, derechos humanos, proceso interdisciplinar.

Los estados de emergencia aluden a la suspensión o restricción de los derechos humanos conforme al fenómeno del crimen organizado, ilegalidad, terrorismo y contexto político. La violencia física, jurídica y social que ejercen los estados nacionales en diversos territorios converge en correspondencias interdisciplinarias del orden creativo. Los artistas mexicanos de intervención vinculan en su proceso creativo textos jurídico-filosóficos y procesos disciplinares que sustentan acciones, vídeos y objetos para el espacio público. Las propuestas artísticas emergen de eventos violentos que van desde conflictos armados, narcotráfico y acciones neocoloniales en áreas geográficas determinadas hasta sucesos de carácter fatal para la población.

Los productores reflexionan, critican y dialogan sobre la temática de la violencia global, y crean objetos de intervención urbana y textos que representan el entorno social desigual en que se vive. Así, se consolidan piezas de los artistas como: Erick Beltrán, Gabriel Kuri, Stefan Brüggemann, Teresa Margolles, Mariana Razo Botey, Marta Pacheco y Pablo Kubli, entre otros. La participación de los artistas plantea la correlación de textos críticos con piezas que sustentan la tipología objetual: terrorismo, violencia y narcotráfico en un estado de excepción asignado en espacios públicos, y que se encuentra codificada para propuestas de arte contemporáneo (Estévez, 2012, p. 14).

La intención del artículo es demostrar que las intervenciones textuales de contexto global se consolidan a partir de procesos interdisciplinarios entre la literatura jurídica y la práctica artística. El estudio del fenómeno de violencia territorial impuesto por el Estado evidencia factores legales que inciden en las comunidades y regiones ocupadas en ciertos países. El contexto social provoca reflexiones plásticas que acompañan y focalizan acontecimientos violentos en clave local. El proceso interdisciplinar se construye con dos disciplinas, textos jurídicos-filosóficos en combinación con la práctica del arte, siendo métodos diversos que emergen en un producto plástico como argumento, ya que “cada práctica concebida como investigación interdisciplinaria ofrece la oportunidad de precisar qué procesos o actividades corresponden a lo inter, tales como integrar o articular [disciplinas]” (Villa, 2013, p. 10). Así, la suspensión de garantías es un sistema de control de los gobiernos radicada en zonas acotadas que incide en posturas críticas de los artistas contemporáneos. En tal sentido, se argumenta que las intervenciones plásticas sobre la violencia constituida como reflexión

hacen referencia al fenómeno de control territorial del Estado sin norma alguna, creando lugares de vacío jurídico.

Considero esencial argumentar el término Estado de Excepción o de emergencia para centrarse en el objetivo del artículo, y de conformidad con “la teoría constitucional moderna, es a través de poderes extraordinarios que otorgan facultades excepcionales al Ejecutivo, ante la alteración grave del orden público, ya sea por ataque externo o interno que amenace de forma inminente el orden constitucional” (Rodríguez, 2018, p. 19). Además, es a través del Estado de Derecho que se crean demarcaciones de emergencia, donde se “recurre a la restricción o suspensión, en todo el país, o en una zona específica, del ejercicio de los derechos de los particulares, y de sus correspondientes garantías [prólogo de Jorge Fernández Ruiz]” (Rodríguez, 2018, p. X).

En la legislación mexicana para crear el estado de emergencia, se contempla el término decreto-ley como concepto jurídico que acciona y ejecuta la voluntad del Ejecutivo, toda vez que el decreto, “constituye disposiciones de carácter particular, relativas a determinados tiempos, lugares, corporaciones, establecimientos o personas, aunque el procedimiento de creación de un decreto tenga las mismas exigencias que tratándose de una ley” (Rodríguez, 2018, p. 190). De esa manera, el decreto que crea el estado de excepción se integra a varias disposiciones constitucionales que ensamblan normas jurídicas para la creación de estados de sitio que dan origen a la suspensión temporal de las garantías individuales del ser humano, y conlleva a generar la ausencia de la norma en territorios focalizados para tal fin.

En tal sentido, las acciones plásticas, objetos y ensamblajes se concretan por el fenómeno de emergencia territorial impuesto por el Estado que irrumpe en la vida de los gobernados, lo anterior produce un cambio radical en la soberanía de los estados neocolonizados. Así, los diversos textos de Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Achille Mbembe y Carl Schmitt justifican el proceso creativo de las propuestas artísticas, ya que corresponde visualizar el fenómeno interdisciplinar con objetos, textos, acciones críticas, vídeos y reflexiones puntuales de la problematización de la violencia que se vive en regiones invadidas. Por consiguiente, el estado de emergencia provoca acciones interdisciplinarias entre textos jurídicos-filosóficos y la práctica

artística, al exponer el fenómeno de violencia que ejercen los gobiernos que atrapan espacios públicos para cercenar el derecho individual y colectivo. Al suspender las garantías individuales y los Derechos Humanos en los territorios intervenidos, los pobladores quedan indefensos ante las fuerzas armadas del orden, ya que las leyes permanecen suspendidas en el territorio acorralado. Ese fenómeno de indefensión colectiva se retoma para reflexionar de manera plástica los acontecimientos generados por los gobiernos que interceptan las libertades y garantías constitucionales al imponer estados de emergencia. De esa manera se plantea criticar el contexto de violencia en zonas de vacío legal, a través del arte que propone alternativas de estéticas para reflexionar sobre la violencia estatal. Así, la realización de propuestas plásticas de intervención se nutre de acontecimientos sociales que emergen en los medios de comunicación-prensa, y se consolida el método de estudio de campo que avala contextos sociales de violencia y textos de carácter jurídico.

De esa manera, se ejemplifican los alcances de los objetivos interdisciplinarios del artículo con la obra de Pablo Kubli que conserva en su saber dos disciplinas, por un lado las ciencias sociales como abogado, y por el otro, la práctica del arte siendo profesor de escultura en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Las piezas que propone son el resultado combinatorio entre lo jurídico y el arte. Así, genera piezas pertinentes que describen la vinculación de la violencia en diversas regiones intervenidas conforme al esquema del vacío jurídico territorial. De esa manera, “las imágenes no son meras etiquetas, son parte esencial de la comprensión del texto. Las fotografías que lo acompañan son parte del argumento” (Barandica, 2016, p. 14).

Por consiguiente, Pablo Kubli, realiza intervenciones conceptuales conforme a los referentes sociales por su proceso personal como estudioso del derecho y de las artes plásticas en un acercamiento interdisciplinar, ya que “se refiere al énfasis en la integración de disciplinas ante interrogantes teóricas o al acento en la articulación de conocimientos para estudiar problemas multidimensionales de relevancia práctica” (Villa, 2013, p. 9). Así también, las imágenes se vinculan al entendimiento del proceso globalizado de violencia en otros territorios asediados, y que denotan frustración colectiva en la irrupción transgresora en otras naciones.

En esa tesitura, los productores como Erick Beltrán, Gabriel Kuri, Yishai Jusidman, Stefan Brüggenmann entre otros, reflexionan a partir de textos literarios que abordan lo cotidiano violento reflejando el contenido en piezas conceptuales. Para fundamentar la producción plástica se esgrimen los argumentos de *Estado de Excepción* de Giorgio Agamben (2007) por su radical aproximación a los estados de excepción de naciones de contexto similar al de México. Así también, se nutren las acciones plásticas en la *Teología Política* de Carl Schmitt (1922), “Necropolítica” de Achille Mbembe (2003) y en “Para una crítica de la violencia” (1921) de Walter Benjamin.

Antecedentes Históricos al Estado de Emergencia

Ahora bien, es necesario incursionar en ciertos antecesos históricos jurídico-filosóficos que idearon el estado de excepción. La organización normativa concebida para el Estado nazi en Alemania (1933-1945) argumenta factores jurídicos creados por Carl Schmitt, teórico alemán (Plettenberg, Alemania 1888-1985). Schmitt sustenta de manera jurídica el estatuto de soberanía del régimen nazi e incorpora el Poder Legislativo al Ejecutivo militar que emite decretos-regla. El marco jurídico que desarrolló Schmitt sobre el estado de excepción alemán provocó confusión legal, ya que con normas mínimas que no emanaban del Poder legislativo constituido fue suficiente para concebir un nuevo Estado de derecho aplicable en tiempos de guerra.

La interpretación y creación de normas que sustentan el estado de emergencia conduce a la indefensión de los habitantes en zonas en donde se ejerce de manera provisional un sistema normativo, que abusa del individuo dejando de lado derechos humanos y garantías constitucionales de manera permanente, al respecto Morgan comenta que “el arte del lenguaje resulta una preocupación esencial [...] lo es generalmente para el arte conceptual, lo cual no excluye un contenido emocional” (Morgan, 2003, p. 14); así, al criticar el contexto de violencia en zonas de vacío legal, el arte contemporáneo propone una gama de prácticas artísticas como alternativa de estética para reflexionar.

La doctrina sobre la soberanía de los estados que Schmitt desarrolla en su *Teología Política* (1922), plantea la definición del estado de excepción; como

la fórmula que le da poder absoluto a los gobiernos en turno en detrimento de los pobladores de territorios acotados o países completos. Ahora bien, la tesis de Carl Schmitt de 1922 propone desarticular al Poder constituido de cualquier Estado soberano. Con la argucia de normas que justifican la violencia de los gobiernos de facto en dictaduras en espacios avasallados, y conforme a decretos del ejecutivo aplicables al territorio dominado, se crea un nuevo estatus legal con la consigna de restituir el orden legal sustraído. Schmitt admite que el “reconocimiento del derecho a la guerra, y con ello el reconocimiento del otro como enemigo conforme a derecho” (Schmitt, 2009: p. 41); los estados nacionales procuran crear normas adyacentes para construir sus políticas de vacío jurídico en suelos conflictivos.

El andamiaje jurídico que confeccionó Schmitt para el Estado nazi afianzó la zona de excepción proclamada a partir de 1933. El sistema consistía en que el Ejecutivo militar emitiera normas que suspendían la ley en territorios concretos, dando lugar a la imposición del estado de excepción. El marco jurídico conformado suplanta las normas previas creando un nuevo orden legal a la medida del régimen militar, que ejercía de manera discrecional los decretos-ley en los espacios ocupados. Así, despojando a los ciudadanos de sus derechos naturales y jurídicos por un Poder legislativo inexistente que emitiera leyes, permanecen proscritas las garantías individuales y colectivas conforme al estatus de la Alemania nazi. De tal forma, se proclamó un Poder constituyente en la persona del Ejecutivo que recaía en Adolfo Hitler, conformando un ‘Estado dual’ generando una confusión entre la excepción y la regla (Agamben, 2007, p. 112).

Para entender la justificación artística en las piezas de intervención, los productores se adentran en la polémica de posturas de violencia pura y vacío jurídico entre Walter Benjamin y Carl Schmitt. Así, Agamben interpreta a Schmitt diciendo que el “estado de excepción es el espacio en el que busca capturar la idea benjaminiana de una violencia pura y de inscribir la anomia en el cuerpo mismo del *nomos*” (Agamben, 2007, p. 106). El término *anomia* es el “*vacuum* jurídico [...] vacío de toda determinación y de todo predicado real [...] para el derecho, este espacio vacío es el estado de excepción como dimensión constitutiva” (Agamben, 2007, p. 115). Así, Carlo Galli dice que “Schmitt debe leerse e interpretarse por sus diferencias, no por analogías o concordancias” (Galli, 2011, p. 15); y, Agamben propone la combinatoria

entre violencia y estado de excepción que desarrolla un estatus aplicable a los pobladores en enclaves de sometimiento.

Ahora bien, Walter Benjamin deja de forma tangencial el estado de excepción, se concentra en la violencia del “poder que funda o conserva el derecho” (Benjamin, 2008, p. 184). De esa manera, Benjamin no traduce la violencia pura con la implantación por decreto del ejecutivo que sustituye a la norma constitucional por la de excepción; así comenta, que “es reproable toda violencia mítica, que funda el derecho y que se puede llamar dominante. Y reproable es también, la violencia que conserva el derecho, la violencia administrada, que la sirve” (Benjamin, 2008, p. 201). Además, otra diferencia sustancial que alude Galli, corresponde a que “Schmitt tiene en mente un orden político que reconoce la desconexión básica entre forma y realidad; un orden eficaz pero móvil, no estático; abierto y no cerrado; trágico y no pacificado; transitorio y no definitivo” (Galli, 2011, p. 21); así, la mezcla de conceptos a modo del Estado hegemónico conlleva a crear un sistema jurídico paralelo a la ley vigente, dando un vuelco para la implantación de zonas de vacío jurídico.

La apreciación sobre el vacío jurídico que dicta Agamben, describe que en el territorio de estado de emergencia “actúa una violencia sin ropaje jurídico alguno” (Agamben, 2007, p.113) y, “en la zona anómica lo que está en cuestión es justamente la relación entre violencia y derecho” (Agamben, 2007, p.114). En ese sentido, los habitantes de los espacios públicos invadidos se encuentran en estado de indefensión, toda vez, que la zona agobiada por el vacío legal conforme a Schmitt no emerge norma alguna ni se conserva la ya existente, ya que toda ley queda suspendida por el tiempo que dure el decreto-ley. Además, Schmitt dice que, “un proceso como acción jurídica sólo puede pensarse cuando se ha producido la negación de un derecho” (Schmitt, 2009, p. 44); al parecer se deja sin recursos legales los espacios dominados por los estados neocoloniales.

La promulgación de los decretos-ley y reglamentos por parte del Ejecutivo para ciertas regiones intervenidas, sustentan el estado de excepción y se consideran zonas anómicas de normalidad jurídica. Se trata de dar orden al sistema jurídico suspendido creando un estatus paralelo, ya que se cancela al Poder legislativo que aprueba y sanciona decretos-ley. Así, por la violencia del Estado desaparecen los poderes constituidos generando una verdadera confusión que beneficia al gobernante en turno, con zonas de vacío jurídico;

lo anterior se fundamenta en la tesis número ocho de Benjamin, por la que advierte, “la tradición de los oprimidos nos enseña entretanto que ‘el estado de emergencia’ en que vivimos, es la regla” (Benjamin, 2008, p. 68).

En tal sentido, la violencia social del presente siglo es regulada por el Estado al ejercer y conservar el decreto-ley. Así, Schmitt no proclama un sistema de regla permanente sino que el objetivo del estado de excepción sería, “volver aplicable la norma suspendiendo temporalmente su eficacia” (Agamben, 2007, p. 112). De forma literal sería suficiente la determinación de Schmitt, sin embargo, en los hechos sucede lo contrario en la aplicación de la violencia pura por parte del Estado, siendo de manera permanente en las regiones cercadas por los estados nacionales.

Contexto Mexicano

El estado de emergencia permanente en diversos territorios mexicanos como es el caso en Chiapas, Michoacán, Ciudad Juárez, Guerrero y Tamaulipas entre otros; se suspende las garantías constitucionales a los habitantes de las regiones sitiadas. El estatus de emergencia en los estados señalados se originó en la aplicación del decreto-ley por gobiernos constituidos, su concepción es tendenciosa y alarga en tiempo la acción de intrusión. Así, se conciben años de suspensión de la norma jurídica en enclaves ocupados o cercados, ya que se crea de manera consecuyente una maraña de decretos-ley con aplicabilidad discrecional. Se ejemplifica la complejidad jurídica en las zonas neo-zapatistas en Chiapas, conforme a la Ley de Amnistía de 1994, que a la letra dice:

Artículo 1º.- Se decreta amnistía en favor de todas las personas en contra de quienes se haya ejercitado o pudiere ejercitarse acción penal ante los tribunales del orden federal, por los delitos cometidos con motivo de los hechos de violencia, o que tengan relación con ellos, suscitados en varios municipios del Estado de Chiapas el día primero de enero de mil novecientos noventa y cuatro al día veinte del mismo mes y año, a las quince horas. Artículo 3o.- La amnistía extingue las acciones penales y las sanciones impuestas respecto de los delitos que comprende, dejando subsistente la responsabilidad civil y a salvo los derechos de quienes puedan exigirla. En el caso de

que se hubiere interpuesto demanda de amparo por las personas a quienes beneficia esta Ley, la autoridad que conozca del respectivo juicio dictará auto de sobreseimiento. Los efectos a que se refiere este artículo se producirán a partir de que la Comisión declare la cesación definitiva de los actos de hostilidad.

Conforme a la ley de amnistía, permanece en suspenso las acciones que el Ejecutivo ejercería en su momento sobre los “delitos cometidos con motivo de los hechos de violencia”, y se deja en paz y a salvo a los integrantes del EZLN por la amnistía otorgada. Así también, la Ley para el Diálogo, la Conciliación y la Paz Digna en Chiapas de 1995, que a la letra dice:

Artículo 1.- Esta Ley tiene por objeto establecer las bases jurídicas que propicien el diálogo y la conciliación para alcanzar, a través de un acuerdo de concordia y pacificación, la solución justa, digna y duradera al conflicto armado iniciado el 1º. de enero de 1994 en el Estado de Chiapas. Para los efectos de la presente Ley, se entenderá como EZLN el grupo de personas que se identifica como una organización de ciudadanos mexicanos, mayoritariamente indígenas, que se inconformó por diversas causas y se involucró en el conflicto a que se refiere el párrafo anterior. Artículo 13.- Las autoridades federales, en el ámbito de sus respectivas competencias, mantendrán la soberanía, seguridad y orden público internos, guardando la debida coordinación con las autoridades estatales para tales efectos. Las disposiciones de esta Ley no impiden el ejercicio de las facultades otorgadas a las autoridades competentes y fuerzas de seguridad para que cumplan su responsabilidad de garantizar la seguridad interior y la procuración de justicia.

Con la ley de 1995, se inicia un dialogo de conciliación, paz y concordia que sigue vigente, y en su artículo 13 se consigna que la soberanía de los territorios zapatistas es competencia de la Federación y que ejerce sus facultades para garantizar la seguridad en las regiones chiapanecas. El dialogo de concordia y pacificación sigue suspendido de manera permanente. En relación al contexto histórico y a las dos leyes citadas sobre la problemática chiapaneca del estado de emergencia permanente, se diseñaron las siguientes piezas, *REBELLION.94.Z* (inicio del movimiento zapatista, se

configura su verticalidad ante el Estado mexicano), y *00.CHIAPAS.OIL* (nuevo siglo, territorio expoliado por su petróleo); (imágenes 1 y 2). El proceso creativo de Pablo Kubli con relación a las intervenciones textuales que argumenta el artículo, se refiere a la parte histórica de acontecimientos de violencia y de expoliación; son obras que se revelan por números, letras, palabras y signos, como el 00 que establece la pérdida económica para Chiapas de su petróleo.

Kubli realiza series sobre una época determinada, zona geográfica en mapeo constata de la violencia global. Su línea de investigación se adentra a condensar ideas, reflexiones, críticas a procesos sociales locales y globales, siendo la parte indisciplinar entre la práctica artística y la jurisprudencia. El proceso se genera al mover fechas y números al construir ideas conceptuales de contexto diario. En sus piezas de intervención hace intercambio de orden por fechas, números y palabras, para conseguir lecturas reflexivas para el espectador. La construcción se basa en una combinatoria de fechas, palabras y signos, que modifica y acentúa la lectura del texto, así, Carles Méndez, comenta que el arte contemporáneo integra características como “la hibridación, el eclecticismo, el nomadismo teórico, la deconstrucción de los procesos, la libre mezcolanza de modelos clásicos y actuales” (Méndez, 2015, p. 258); y en las obras de Kubli se proponen razonamientos a partir de palabras, fechas y trama de acontecimientos de violencia social en clave local y global.

Se puede afirmar que el estado de excepción en los territorios zapatistas no ha fructificado de manera contundente en la cultura local de exhibición nacional, se han presentado algunas muestras de pinturas sobre tela que describen procesos cotidianos de fiestas, ofrendas y mitos religiosos, sin que se visualice un cambio sensible en el espacio de emergencia local. En ese sentido, los lugares de vacío jurídico no son proclives para generar procesos artísticos que trasciendan. Por otro lado, el grafiti en ciudades asediadas por la violencia como Ciudad Juárez, los productores imponen imágenes de manera fortuita y clandestina, y lo que persiguen son movimientos de carácter colectivo e individual que buscan acciones crípticas sin referencia social (imágenes 1 y 2).

A los 25 años del movimiento zapatista en Chiapas, sigue de manera permanente el estado de emergencia en su territorio, a través de dos leyes emitidas por el Congreso de la Unión (1994-1995); de esa manera se



Imagen 1. Pablo Kubli, intervención en lienzo con pintura acrílica; (inicio del movimiento zapatista, se configura su verticalidad ante el Estado mexicano). Medidas 120 x 70 cm, año de producción 1995. Autoría propia.



Imagen 2. Pablo Kubli, intervención en lienzo con pintura acrílica; (nuevo siglo, Chiapas expoliado por su petróleo). Medidas 120 x 70 cm, año de producción 2001. Autoría propia.

que los habitantes de los altos de Chiapas obtienen amnistía general, pero el estatus jurídico en la zona de contingencia es vacío legal indefinido, “dado su contenido y características, en ese caso, se trataba de un decreto y no de la ley, debido a que su expedición tuvo objetivo un caso concreto o situación particular” (Rodríguez, 2018, p. 191). Dentro del esquema neocolonialista actual del gobierno, le conviene mantener la ambigüedad normativa, toda vez que, la aplicación del estado de emergencia elimina temporalmente las leyes vigentes en enclaves zapatistas; en tal condición existen ciudadanos que carecen de derechos, y quedan invisibles en las zonas zapatistas dentro de una vida anómica institucionalizada.

Además, el artículo 29 de la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos que se modificó en 2011-2014, otorga al Ejecutivo la posibilidad de emitir decretos-ley para implantar el estado de excepción en zonas asediadas y, en forma posterior avisar al Congreso de la Unión por lo que se “podrá suspender en todo el país o en lugar determinado las garantías que fuesen obstáculo para hacer frente, rápida y fácilmente a la situación; pero deberá hacerlo por un tiempo limitado”; es la vía para configurar zonas anómicas de manera permanente en México, a través de decretos-regla del Ejecutivo en turno; así, los cambios a la Constitución en 2014, establecen que “basta la voluntad del Presidente de la República para solicitar se restrinja o suspenda el ejercicio de derechos fundamentales” (Rodríguez, 2018, p. 41). Por lo que, el Estado y el Ejército mexicano no pueden imponer cambios normativos a un territorio “sin decretar el estado de excepción se haga uso de las fuerzas armadas sin limitación de tiempo y espacio, como lo exige el numeral 29 de la Constitución, lo que se considera da pie para la arbitrariedad y desde luego, violación a derechos fundamentales” (Rodríguez, 2018, p. 152)

En los territorios neo-zapatistas sus pobladores se encuentran en un vacío jurídico; así también, se incorporan al estado de emergencia los estados de Tamaulipas, Chihuahua, Michoacán y Guerrero, entre otras regiones de México. Las regiones intervenidas por la fuerza federal constituyen zonas de anomia en donde se ejerce una violencia sin fundamento legal, sin que se aplique de forma contundente la norma vigente en los espacios de excepción. La violencia del narcotráfico y de otra índole, ejercen presión social para mantener el estado de contingencia permanente en zonas ocupadas.

La fuerza de la ley debe ser indispensable en su aplicación contra todo tipo de violaciones a la norma constitucional, ya que ha permanecido en desuso y fomenta acciones de guerra de baja intensidad en los territorios cercenados; así, Agamben confirma lo anterior, al explicar el alcance del vacío jurídico en el estado de emergencia, y es sin duda, la “aplicación sin vigencia: [de] la fuerza-de-ley” (Agamben, 2007, p. 115). En descargo de lo anterior, la Corte Interamericana de Derechos Humanos manifiesta que “no es conveniente que en México se mantengan las fuerzas armadas, sin limitación de tiempo y espacio, en labores de seguridad pública, en tanto que ello motiva violación a los derechos fundamentales” (Rodríguez, 2018, p. XV).

Globalización y Territorios Ocupados

Cada enclave territorial del mundo globalizado depende de diferentes contextos y problemáticas, la parte que se aglutina en el apartado es constitutiva del fenómeno del estado de emergencia que se implanta de forma temporal o permanente, y que desvirtúa el término de autonomía de los estados nacionales. Así, la violencia globalizada en ciertas regiones territoriales corresponde a estados de excepción en determinados países como: Irak, Palestina, Pakistán, Siria, Afganistán, entre otros. El vacío jurídico por la violencia se proclama por acontecimientos armados, terrorismo y contexto social. Así, se visualiza en varias ciudades de la Unión Americana (Miami, Nueva York, California), y en Europa como París, Madrid, Bélgica, Alemania y Londres. El Estado de sitio provoca confusión social-política por la aplicación de normas jurídicas sin sustento, y se anulan las garantías constitucionales en contubernio con la clase gobernante.

En el espacio territorial de excepción se crea violencia permanente que no tiene sustento legal (norma suspendida); generando arbitrariedades y aplicación complaciente para las autoridades. En descargo de lo anterior en Francia se prorrogó el estado de excepción hasta el año 2017. Los antecedentes en el apartado son cercanos en forma y tiempo a las acciones de emergencia instituidas en México. Por lo que se refiere, a la violencia del terrorismo globalizado, la trascendencia es significativa en la arena mexicana. En todo acto de guerra, acciones de mártires y fatalidades humanas repercute en el ánimo del mexicano, ya que los testimonios del mundo

internacional agraviado son seguidos y analizados en la prensa y en los medios locales.

El estatus de urgencia en regiones ocupadas por el Estado conforme a decretos-ley, genera violencia pura sin sustento jurídico que dé certeza de convivencia pacífica. Agamben concluye que, “la violencia pura, por su parte, expone y corta el nexo entre derecho y violencia y puede aparecer entonces al fin no como violencia que gobierna o ejecuta, sino como violencia que puramente actúa y manifiesta” (Agamben, 2007, p. 118); en tal sentido, el estatus de urgencia en territorios ocupados por el Estado conforme a decretos-ley, genera violencia pura sin sustento jurídico sin dar certeza de convivencia sosegada.

Al describir la polémica sobre la violencia pura que ejerce el Estado, y concebida por Schmitt, se trastoca el concepto de soberanía popular al impulsar el vacío jurídico en zonas intervenidas. Así, la soberanía en disputa que Benjamin esgrime en su ensayo sobre Franz Kafka de 1934, da pauta para reflexionar, en qué estatus legal se encuentran los estados avasallados; toda vez que, “el derecho que no es más ejercido y que es sólo estudiado, es la puerta de la justicia” (Benjamin, 2008, p. 117). Por consiguiente, la norma jurídica abstracta debe ser aplicada y ejercitada de forma general a cabalidad, en caso contrario se queda la ley en el umbral del templo de la justicia, sin entrar y desplegar su fuerza en la sociedad; en tal circunstancia, el vacío jurídico inhibe la aplicación de cualquier estatuto legal, ya que la norma vigente no se aplica en los espacios anómicos ni se ejerce la fuerza histórica de la ley.

Así, la soberanía del Estado en el derecho vigente es un estatus inamovible que sigue intacto pero modificado para los estados nacionales por normas diferenciadas para sus territorios, ya que al cambiar el concepto de soberanía en los espacios intervenidos, la justicia se encuentra en la antesala de posibilidades de convivencia pacífica. Así, el nuevo paradigma de soberanía concebida por los Estados neocoloniales, determina que la ley subsiste en desuso y su aplicabilidad general y abstracta permanece suspendida al generar una existencia sin valor social en los espacios de excepción, formando lugares anómicos sin norma alguna.

El esquema de análisis de violencia pura en el estado de emergencia trastoca el concepto de soberanía, Achille Mbembe (Camerún 1957) en su

ensayo “Necropolitics” da testimonio del fenómeno problemático del término soberanía contemporánea para los países neocolonizados. En el presente siglo el concepto se encuentra desgastado por la creciente promulgación de decretos-ley para justificar los estados de excepción en los territorios ocupados, planteando un vacío jurídico que campea en sus fronteras internas. La modificación del término aduce a que lo central es el poder y la capacidad para decidir, quién podrá vivir y quién debe morir. Así, asesinar o dejar vivir a una sociedad constituye el límite de la nueva soberanía comentada por Mbembe; al argumentar que se ejerce la dominación en los Estados actuales al determinar el control sobre la vida y la muerte, como una manifestación de poder sobre los individuos en zonas ocupadas (Achille Mbembe, 2003, pp. 11-12).

En correspondencia, la justicia social en territorios en conflicto queda condicionada a los derroteros del Estado, toda vez, que la ausencia de utopías históricas y grandes relatos ha finalizado. Conforme a tal problematización, el individuo permanece en la antesala de la utopía, ya que la guerra al terrorismo por los gobiernos neo-imperialistas es el medio para modelar la nueva autonomía y, constituye la forma de ejercerla con el derecho a la muerte del otro. En guerras convencionales existen declaraciones expresas de los contrincantes, un ejército regular y leyes aplicables a la acción del invasor como protocolos de la Organización de las Naciones Unidas (ONU).

Así, el encuentro con el terrorismo se confecciona con reglas jurídicas impuestas, que crean otro tipo de autonomía para los países avasallados, instituyendo el derecho a matar e invadir con el propósito de disuasión preventiva. En tal sentido, el derecho de los gobiernos a encarcelar, torturar y secuestrar sin ninguna reglamentación o límite jurídico pertinente, se sustenta en el estado de excepción recreado por los estados nacionales dentro del nuevo paradigma de soberanía dentro y fuera de su zona anómica; se demuestra lo anterior con la ley Patriota estadounidense del año 2001.

En el nuevo estatus de incidencia legislativa, el soberano ejerce la administración del estado de emergencia, y la autonomía contemporánea no es territorial, legal o explícita como se concebía en ordenamientos de origen de los estados. Se convierte en un derrotero neocolonial en su afán de combatir al terrorismo al conservar una seguridad amorfa en su zona de

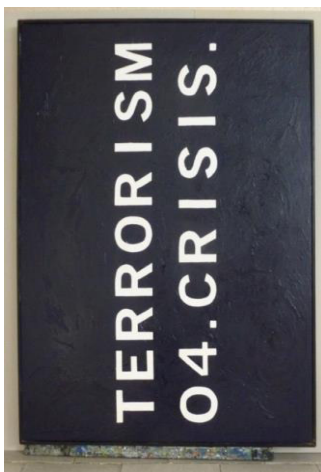


Imagen 3. Pablo Kubli, intervención en lienzo con pintura acrílica; (espacio-tiempo, violencia en Europa). Medidas 120 x 100 cm, año de producción 2005. Autoría propia.



Imagen 4. Pablo Kubli, intervención en lienzo con pintura acrílica; (coincidencia numérica, espacio-tiempo 11S y 11M). Medidas 120 x 70 cm, año de producción 2012. Autoría propia.

influencia de vacío jurídico, creando un nuevo concepto de soberanía a modo de intereses de grupo. De esa manera, “las transformaciones en el Estado y en las relaciones internacionales, y en la creación de entidades supraestatales, han hecho que el concepto de soberanía sea analizado, criticado y sometido incluso a su sustitución por otro acorde con la realidad actual” (Abellán, 2014, p. 294).

En tal virtud, las figuras 3, 4, 5 y 6 dan testimonio del estado de emergencia que existe en los estados globalizados (imágenes 3, 4, 5 y 6). En las piezas de intervención-textual se describen referencias de momentos trascendentales de violencia generalizada en enclaves asediados por el terrorismo y la acción de violencia desmedida que ejercen los estados nacionales: *TERRORISM.04.CRISIS* (espacio-tiempo, violencia en Europa); *9.11.3.11.NY.M* (coincidencia numérica, espacio-tiempo 11S y 11M); *04.M.11.ATOCHA* (estación de transporte emblemática, 193 fallecidos-11M) y *FEAR.06.AMERICA* (temor fundamentalista en América). Las piezas versan sobre la acción que ejercen los mártires fundamentalistas contra la sociedad en general, así como, la caducidad de la autonomía para los países de zonas de excepción que se encuentran en disputa. La reflexión consiste en que cada nación conserve el derecho de tener su territorio, religión y costumbres protegidos por la soberanía del pueblo.

Además, el terrorismo de Estado o religioso compromete contextos sociales de violencia con acciones pro-guerra que crean tragedias fatales a personas inocentes. Así, la soberanía actual de las naciones en conflicto consagra la violencia pura y el estado de excepción. Las naciones sujetas al cambio conceptual de autonomía, deben incrementar cambios normativos significativos para recomponer una actitud revanchista del Estado neocolonial. En los espacios territoriales de vacío jurídico de emergencia y reclusión cesan temporalmente los derechos humanos para los individuos, sin posibilidad de aplicación normativa que consagran las leyes internacionales como los tratados sancionados por la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Mbembe argumenta que las formas contemporáneas de subyugación de la vida es el poder de ejercer la acción de muerte en el otro, se aprecia el esquema denominado (necropolitics), al reconfigurar las relaciones entre resistencia, sacrificio y terror. Además, los pueblos subyugados en condición de violencia constante se les confieren el estatus de muertos vivientes en un



Imagen 5. Pablo Kubli, intervención en lienzo con pintura acrílica; (temor fundamentalista en América). Medidas 120 x 70 cm, año de producción 2006. Autoría propia.

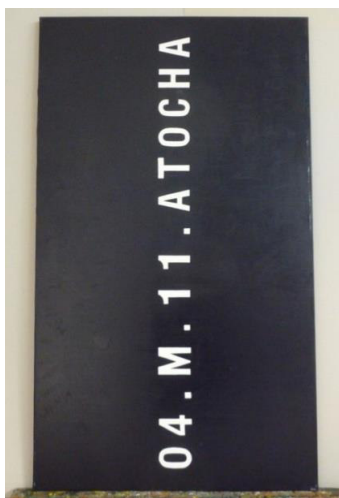


Imagen 6. Pablo Kubli, intervención en lienzo con pintura acrílica; (estación de transporte emblemática, 193 fallecidos-11M). Medidas 120 x 70 cm, año de producción 2005. Autoría propia.

vacío jurídico. Así, la topografía de crueldad del Estado neocolonial sugiere bajo esas condiciones el (necropower), y las líneas de resistencia entre: suicidio, sacrificio, redención y mártires han sido borradas (Achille Mbembe, 2003, p. 39).

Conclusiones

Como alternativa de conclusión, se argumenta que el estado de excepción actual se desprende de las teorías de Carl Schmitt complementadas con las ideas filosóficas de Walter Benjamin, Giorgio Agamben y Achille Mbembe, los autores proponen una disputa por la soberanía en los enclaves sometidos. Así, los factores de emergencia en diversas partes del planeta se crean zonas sin estatus jurídico en regiones violentadas por conflictos sociales en los que no se reconoce su autonomía. En tal sentido, los estados nacionales han creado diversos espacios de excepción que construyen otro tipo de soberanía a partir de los vencedores. La reformulación del concepto de soberanía debe ser recreada por los países sometidos, ya que las zonas territoriales en donde se instituye el estado de emergencia modifican el espíritu histórico del término que se encuentra en disputa. Así, en la reordenación inminente de la autonomía de los estados nacionales intervenidos, se debe evitar la afectación a las raíces jurídicas e históricas de los estados neocolonizados.

En tal circunstancia, el estado de emergencia se está consolidando de manera gradual y permanente en las sociedades actuales, ya que la soberanía se encuentra en disputa. Así, los países asediados deben reelaborar el criterio jurídico que imponen los estados avasalladores, y no admitir los supuestos legales de una nueva autonomía para los territorios dominados por la violencia externa e interna. Además, se demostró que las intervenciones plásticas de contexto global se consolidan a partir de procesos interdisciplinarios entre la literatura jurídica y la práctica artística. Se debe luchar de manera social contra los regímenes neocoloniales, a través de la práctica del arte y textos, ejerciendo la disputa por nuestra autonomía en resistencia permanente.

Bibliografía

Abellán, J (2014). *Conceptos políticos fundamentales Estado y soberanía*, Madrid: Alianza editorial.

- Agamben, G. (2007). *Estado de excepción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Barandica, L, et al., (2016). Asia-Pacífico Red de Estudios Superiores, México: Palabra de Clío, *RESAP, revista, año 2, vol. 4*, pp. 11-14.
- Benjamin, W. (2008). *Ensayos escogidos*, México: Ediciones Coyoacán.
- Estévez, P. (2012). *El Ensamblaje Escultórico: análisis y tipologías objetuales en el arte contemporáneo mexicano*, México: UNAM.
- Galli, C. (2011). *La Mirada de Jano*, Ensayos sobre Carl Schmitt, Argentina: Fondo de Cultura Mexicana.
- Méndez, C. (2015). “De la originalidad y sus desplazamientos artísticos. El artefacto de la copia y sus desplazamientos artísticos. El artefacto de la copia y lo abominable de lo original”. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 3 (3), 256-276. doi: 10.17583/brac.2015.1567.
- Mbembe, A. (2003). “Necropolitics”. Estados Unidos de América: *Public Culture* 15, No. 1, USA: Duke University Press, 1, pp. 11-40.
- Morgan, R. (2003). *Del Arte a la Idea*. Ensayos sobre arte conceptual, Madrid: Ediciones Akal.
- Rodríguez, R (2018). *El Papel de la Suprema Corte de Justicia de la Nación en el Estado de Excepción*, México: Editorial Porrúa.
- Schmitt, C. (2009). *El Concepto de lo político*, México: Ciencias Sociales, Alianza Editorial.
- Villa, J, Blazquez, N, et al. (2013). “Vinculación de los enfoques interdisciplinarios: clave de un conocimiento integral en Inter disciplina”. México: *Revista del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencia y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México*, 1 (1), pp. 7-13.

Dr. PABLO ESTÉVEZ KUBLI. Profesor en la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México

Contact Address: Av. Constitución No 600, Col: La Concha, C.P. 16210, Alcaldía Xochimilco, Ciudad de México, México (Facultad de Artes y Diseño) México.

Email adress: pablokubli@yahoo.com.mx

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

Ideen zum räumlichen Zeichnen durch ein Farbkonzept. Gestaltungskriterien und Beispiele.

Jaume Fortuny¹

1) Universidad de Barcelona. España

Date of publication: February 3rd, 2019

Edition period: February 2019-June 2019

To cite this article: Jaume Fortuny Agramunt (2019). Ideen zum räumlichen Zeichnen durch ein Farbkonzept. Gestaltungskriterien und Beispiele. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 7 (1), 69-96. doi: 10.17583/brac.2019.3981

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2019.3981>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

Ideen zum räumlichen Zeichnen durch ein Farbkonzept. Gestaltungskriterien und Beispiele.

Jaume Fortuny
Universitat de Barcelona (Espanya)

(Received: 4 January 2019; Accepted: 17 January 2019; Published: 3 February 2019)

Abstract

This paper is the transcript of the conference read on May 9, 2017 during the workshop *The Power of Colors - The Spatial Experience with the Help of Art*, at the Peter Behrens School of Arts, University of Applied Sciences, Hochschule Düsseldorf. It shows the ideas that art is capable of transmitting to architecture to design space through color planning. The reading describes in detail the creative process of the artist and professor at the University of Barcelona, Jaume Fortuny Agramunt, during the rehabilitation of architectural spaces through spatial experience with the help of art. Dr. Fortuny explains seven of his projects carried out in three Spanish cities (Badalona, Sant Quirze Del Vallès and Barcelona) within his line of research that he calls *Analysis of the Relational Process Form-Space*. These projects show how positive can be the transfer of knowledge to architecture from the area of Fine Arts to architecture from the field of Fine Arts, both from sculpture and painting, and the strong use of art for the everyday life of the society where it is generated.

Keywords: color, space, architecture, interior design, contemporary art.

Ideas para diseñar el espacio a través de una planificación del color. Criterios de diseño y ejemplos.

Jaume Fortuny
Universitat de Barcelona (España)

(Recibido: 4 enero 2019; Aceptado: 17 enero 2019; Publicado: 3 febrero 2019)

Resumen

Este artículo es la transcripción de la conferencia leída el 9 de mayo de 2017 durante el workshop *The Power of Colors - The Spatial Experience with the Help of Art*, en la Peter Behrens School of Arts, University of Applied Sciences, Hochschule Düsseldorf. En ella muestra las ideas que el arte es capaz de transmitir a la arquitectura para diseñar el espacio a través de la planificación del color. La lectura describe con detalle el proceso creativo del artista y profesor de la Universidad de Barcelona, Jaume Fortuny Agramunt, durante la rehabilitación de espacios arquitectónicos a través de la experiencia espacial con ayuda del arte. Dr. Fortuny explica siete de sus proyectos realizados en tres ciudades españolas (Badalona, Sant Quirze del Vallés y Barcelona) dentro de su línea de investigación que él llama *Análisis del Proceso Relacional Forma-Espacio*. Estos proyectos evidencian lo positivo que puede llegar a ser la transferencia de conocimientos a la arquitectura desde el área de las Bellas Artes, tanto des de la escultura como la pintura, y la fuerte utilidad del arte para la cotidianidad de la sociedad donde se genera.

Palabras clave: color, espacio, arquitectura, diseño de interior, arte contemporáneo.

Ich möchte Sie alle herzlich begrüßen und mich schon mal für Ihre Teilnahme bedanken. Bevor wir beginnen, möchte ich mich bei Professor Florian Boddin für die Einladung bedanken, diese Konferenz und den Workshop *Die Macht der Farben – die räumliche Erfahrung mithilfe der Kunst* am kommenden Donnerstag abzuhalten. Vor allem aber möchte ich mich bei Ihnen im Voraus für Ihre Geduld mit meinem Deutsch bedanken: es ist noch nicht gut genug, aber dieser Aufenthalt spornt mich an, besser zu werden.

Mein Vortrag setzt sich aus folgenden Teilen zusammen. Zunächst möchte ich Ihnen erklären, wie sich mein künstlerisches Schaffen in der Architektur auf ein einfaches Erlebnis zurückführen lässt. Danach erläutere ich, wie mir dieses Erlebnis geholfen hat, in die Forschung einzusteigen, die ich als *Analyse des Beziehungsprozesses Form-Raum mithilfe der Farben* bezeichne. Anschließend zeige ich Ihnen Beispiele für die analysierten räumlichen Erfahrungen und hebe die wichtigsten Punkte dieser Konferenz hervor. Ganz zum Schluss kommt noch eine kurze Zusammenfassung, mit der wir eine Schlussfolgerung bezüglich der vorgestellten Ideen erhalten können. Diese sieht folgendermaßen aus: Der Mensch reagiert nicht nur rational, sondern auch sehr emotional (Dobiasch, 1996; Bomford & Roy, 2009; Harald, 2012), und diese Emotionen werden stark von den Farben beeinflusst, die auf jeden von uns unweigerlich einwirken (Hauser, 1996; Heller, 2004; Tornquist, 2008), da niemand von uns im Dunkeln lebt. Aus diesem Grund ermöglicht es diese menschliche Dimension der Farbplanung, das Architekturprojekt zu einem begehbaren Grund zu machen.

Ich habe während meiner Studienzeit in einer WG mit noch 6 Studenten gewohnt, die allesamt Architektur studierten. Das war damals ziemlich schwierig, weil es noch keine Computer gab und ich immer von ihnen darum gebeten wurde, ihre Pläne mit Tinte nachzuzeichnen. Es war eine logische Sache, da ein Student der Kunstwissenschaft ohne Zweifel ein geschicktes Händchen für so etwas hat. Außerdem habe ich immer beim Bau von Entwurfsmodellen geholfen. Ich erinnere mich immer wieder gerne daran, aber es waren schließlich sechs... ja, das war hart. Aber für sie war es auch nicht einfach, den starken Geruch nach Farbe, Lack und andere Utensilien zu ertragen, die sich bei Künstlern so anhäufen. Wir waren ein gutes Team, und da war es nicht verwunderlich, dass mich ein Architekt darum bat, bei der Entscheidung der Wandfarbe eines "Projekts" einzugreifen – und behalten

Sie dieses Wort bitte im Hinterkopf, da es für die Schlussfolgerungen dieser Konferenz wichtig wird.

Es ging um die Renovierung der Seniorentagesstätte der Gemeinde Sant Quirze del Vallès in der Nähe von Barcelona, und als mir der Architekt die Pläne zeigte, fiel mir nur eines auf: Boxen. Schauen Sie auf die Folie (Abb. 1), das sind wirklich nur Boxen, oder?

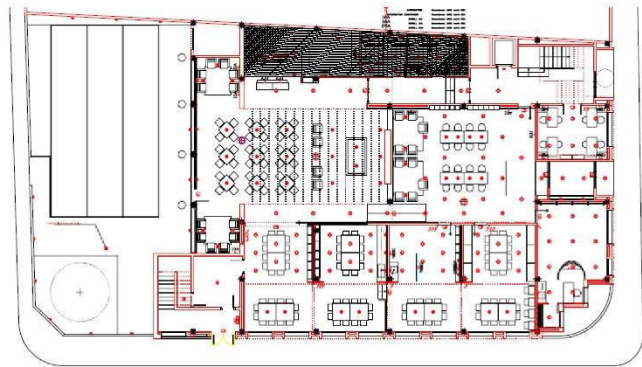


Abb.1. Analyse des Beziehungsprozesses Form-Raum mithilfe der Farben. Renovierung der Seniorentagesstätte der Gemeinde Sant Quirze del Vallès, Barcelona. Beginn der Arbeiten Juni 2002 - Ende der Arbeiten September 2003.

Als ich den Auftrag erhielt, las ich gerade ein Buch von Eduardo Galeano, *Wandelnde Worte*, und die Wahrnehmung des vom Architekten projektierten Raums als Boxen erinnerte mich an einen seiner Texte, der ungefähr folgendermaßen lautet:

"Magda Lemonnier schneidet Wörter aus Zeitungen in allen erdenklichen Größen aus und bewahrt sie in Schachteln auf. In der roten Schachtel bewahrt sie die wütenden Wörter, in der grünen Schachtel die lieblichen Wörter. In der blauen Schachtel die neutralen. In der gelben

Schachtel die traurigen. Und in der transparenten Schachtel bewahrt sie die Wörter auf, die Zauberkraft haben.

Manchmal öffnet sie die Schachteln und dreht sie auf dem Tisch um, damit die Wörter so zufällig durchgemischt werden. Dann erzählen ihr die Wörter, was geschieht und was noch geschehen wird."

Eduardo Galeano.

In diesem Augenblick fing ich an, jede „Box“ der Projektpläne farbig zu markieren, eine rote Linie für die „Box“ des Wohnbereichs, die außerdem den Weg nach draußen in die Box des Innenhofs freigibt, eine graue Linie für die „Box“ des Billard-Bereichs, eine lila Linie für die „Box“ für Besprechungen (wo auch genäht und gehäkelt wird), eine orange Linie für die „Informatik-Box“. Und ich bin mir jetzt nicht sicher über die Farbe der „Box“ des Fernsehzimmers, aber ich glaube, die war weiß. Was ich aber noch gut in Erinnerung habe, war, dass eine transparenter „Box“ geschaffen wurde, der über seinen losgelösten Raum Kontakt zu allen Boxen hatte (Abb. 2). Das wäre dann, wo Galeano sagt, dass Magda Lemmonier die Worte aufbewahrt, die Magie haben. Für uns, und in dieser Konferenz, haben wir „Projekt“ als Zauberwort festgelegt. Nun haben wir das Wort „Box“ kennengelernt, und im folgenden Beispiel kommt nun noch das Wort „Erlebnis“ dazu.

Das Ergebnis hat sowohl den Senioren als auch den Technikern, die an den Bauarbeiten beteiligt waren, sowie den Stadtpolitikern so gut gefallen, dass es nicht lange gedauert hat, bis erneut ein Anruf kam. Nun ging es um die Renovierung des Seniorenheims Pep Ventura der Stadt Badalona, einer Nachbarstadt von Barcelona. In diesem Fall sollte das gesamte zweistöckige Gebäude renoviert werden, allerdings war der Anruf nicht nur wegen der Entscheidung über die Farbe von weiteren „Boxen“, sondern der Architekt bat mich um eine Lösung für folgendes Problem: Er hatte gerade eine Zwischenwand eingerissen und war auf einen großen Träger aus der ursprünglichen Wand gestoßen, der nicht gekürzt werden konnte. Er fragte mich, ob ich vielleicht eine Idee hätte und ob ich mir das mal ansehen könnte (Abb. 3).



Abb. 2. Analyse des Beziehungsprozesses Form-Raum mithilfe der Farben. Renovierung der Seniorentagesstätte der Gemeinde Sant Quirze del Vallès, Barcelona. Beginn der Arbeiten Juni 2002 - Ende der Arbeiten September 2003..



Abb. 3. Renovierung des Seniorenheims Pep Ventura der Stadt Badalona, einer Nachbarstadt von Barcelona. September 2006 - Mai 2007.

Für dieses Projekt war es anscheinend nötig, und so fuhr ich zum Renovierungsobjekt. Der Träger war wirklich riesig und ragte genau gegenüber dem neuen Eingang aus Glas zum Gebäude heraus. Auch wenn der Durchgang nicht behindert wurde, so störte er ihn dennoch ziemlich, und wenn ihn der Architekt erneut hinter einer Zwischenwand versteckt hätte, würde im Eingangsbereich des Gebäudes ziemlich wenig Platz für den neuen Zugang zum Seniorenheim bleiben. Ich dachte, der Architekt hatte sich geirrt, als er mich anrief. Es ist zwar richtig, dass ich wie ein Bildhauer “fühle und denke” – denn nur während ich schreibe, bin ich Schriftsteller -, aber je länger ich nach der Lösung suchte, desto mehr wollte ich diesen blöden Träger kürzen. Sehen Sie sich bitte mal den Träger links an: Ist der nicht wirklich unpassend? (Abb. 4). Das ist die Anekdote, die ich am Anfang der Konferenz erwähnte. Durch sie war das Nicht-mehr-auf-Plan-entwerfen-müssen und der tatsächliche Besuch des Raums sehr vorteilhaft, da ich meine Forschung *zum Beziehungsprozess von Form und Raum mithilfe der Farben* begann, wie wir gleich noch sehen werden.



Abb. 4. Sehen Sie sich bitte mal den Träger links an: Ist der nicht wirklich unpassend? Renovierung des Seniorenheims Pep Ventura der Stadt Badalona, September 2006 - Mai 2007.

Das Erdgeschoss hat eine komisch niedrige Decke und die 1. Etage sechs schlanke Säulen. Der Träger ragte zwischen der Decke des Erdgeschosses und dem Boden der 1. Etage hervor und hatte noch orangefarbene Flecken von der Rostschutzfarbe. Deshalb stach er aus der weißen Oberfläche der Wand heraus (Abb. 5). Und da kam mir eine Idee: Ich könnte ja zwei Trägerstücke anschweißen, um eine Y-Säule zu kreieren, die so aussieht, als ob sie unter dem Boden hervorkommt und über die sechs Säulen in der 1. Etage hineinragt. Dabei würde die gesamte Struktur in derselben Farbe wie der ursprüngliche Träger gestrichen: ein Gefühl, das Elemente wie Geländer und Handläufe durch das Streichen im selben Orange noch verstärken würde (Düttman, 1982, p. 56; Nägeli, 1996). Dass ich nicht mehr auf die Pläne als “Projekt” schaute, hat die “Box” zum „Erlebnis“ werden lassen (Graves, 1990; Lederer, 1996). Der *unpassende* Träger war nun zu einem Kunstobjekt geworden, das zum architektonischen Projekt *passte* (Imagen 6). Der Raum hatte hier dank der Farbe ein Konzept: Die Box schien vom Pfeiler und den 6 Säulen gehalten zu werden, so als ob er von einer Hand gehalten wird, außer ... ich glaube, da wäre ein Finger übrig...

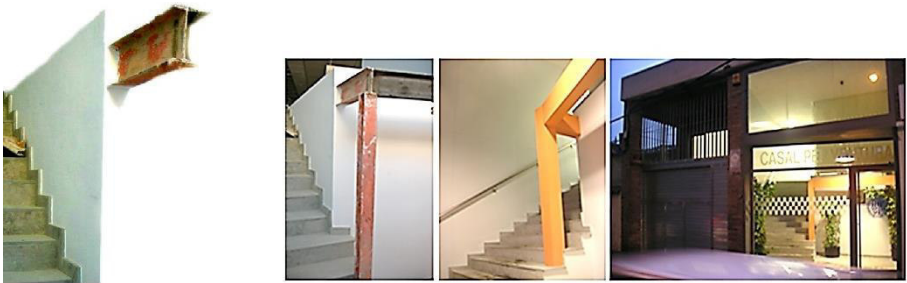


Abb. 5. Der Träger ragte zwischen der Decke des Erdgeschosses und dem Boden der 1. Etage hervor und hatte noch orangefarbene Flecken von der Rostschutzfarbe. Deshalb stach er aus der weißen Oberfläche der Wand heraus. Analyse des Beziehungsprozesses Form-Raum mithilfe der Farben. Renovierung des Seniorenheims Pep Ventura der Stadt Badalona, September 2006 - Mai 2007.

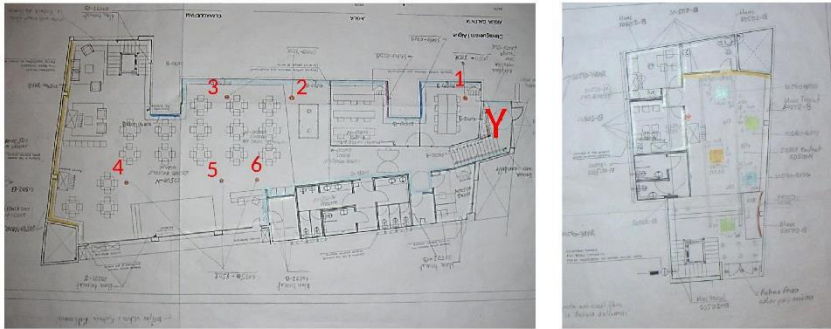


Abb. 6. Renovierung des Seniorenheims Pep Ventura der Stadt Badalona, 2006-07.

Nun musste diese Idee nur noch von einem ersten Konzept in die Tat umgesetzt werden (Crosby, 1990). Dazu musste ich es schaffen, das räumliche Erlebnis von Leichtigkeit zu übertragen, die ein Blatt Papier auf den Fingern einer Hand hat. Sehen Sie sich bitte den rechten Teil der Folie an (Abb. 6). Dort ist das Erdgeschoss zu sehen. Normalerweise nutzt die Innenarchitektur, um sich vom Gefühl der Schwere loszulösen, den Effekt von Farbe auf unseren Gemütszustand aus (Fabris, & Germani, 1973, p. 91). Lassen Sie mich Ihnen ein Video mit Tipps zur Vergrößerung oder Verkleinerung des Raums von Wohnungen zeigen. Es ist nicht lang, schematisch und präzise und ist auf YouTube zu finden (Abb. 7). Ich bin mir sicher, dass sie das hilfreich finden werden.

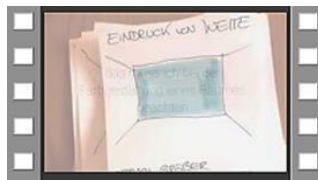
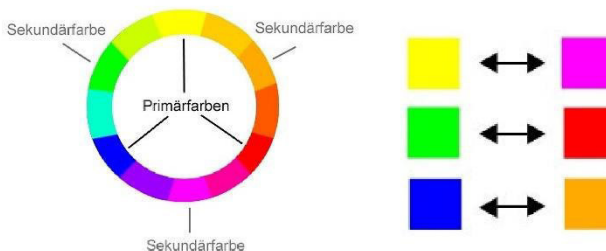


Abb. 7. Ein paar Tipps, dass muss ich bei der Farbgestaltung eines Raumes beachten. Recovered <https://www.youtube.com/watch?v=cxhnEf2NVY8>.

Sie haben es gemerkt, oder? Die „Box“ ist immer noch da. Die Tipps zur Innendekoration sind nützlich, sind aber nicht immer eine Lösung. Ich musste imstande sein, mich über die Farbe von der Schwere der Decke zu befreien, aber die Box war aufgrund dieser extrem niedrigen Decke zu klein – so extrem niedrig, dass ich mich dazu entschied, sie als Wandgemälde zu sehen. Sehen Sie mal genau auf die Folie (Abb. 8), ich stehe auf dem Boden, auf keinem Stuhl...



Die Komplementärfarben unter den Primär- und Sekundärfarben

Abb. 8. Analyse des Beziehungsprozesses Form-Raum mithilfe der Farben. Renovierung des Seniorenheims Pep Ventura der Stadt Badalona, September 2006 - Mai 2007.

Um mich jedoch vom Konzept der Box zu befreien, musste ich den Schritt der Betrachtung auslassen, der beim künstlerischen Schaffensprozess immer erforderlich ist (Gage, 2004; Ferrer, 1999). Aus diesem Grund wäre ein Wandgemälde nicht hilfreich gewesen. Kunst an sich hat hier nicht geholfen, sondern die künstlerische Einstellung während der Erfahrung des Raums, und so entschied ich mich, es wie ein „Billardspiel“ angehen zu lassen. Wenn meine Forschung des Beziehungsprozesses von Form und Raum mit der Anekdote des *unpassenden* Trägers beginnt, beginnt sich hier, der Prozess dank einer ausgezeichneten Karambole zu entwickeln: das Grün gelb geht in ein Lilablau über, entfernt sich dann vom Rotorange, und dieses Orange weiß nicht so recht, was es machen soll... entweder annähern oder sich entfernen. Das ist etwas, was die Dynamik der Bewegung zwischen den dreien aufrechterhält und somit die horizontale Ausbreitung der Decke. Die Quadrate sind sozusagen dank des Verhältnisses der enthaltenen Komplementärfarben (gegenüberliegend im Farbkreis) (Grimley, 2009, p. 146). Erinnern wir uns daran, dass wir die Decke gemäß den Tipps im Video (Abb. 7) zur Innendekoration vertikal nicht erweitern konnten (Abb. 4), da die Decke zu niedrig war. Aus dem gleichen Grund sind die Billardkugeln keine Kreise (Abb. 8).

Nachdem der Schwachpunkt des Trägers im Eingangsbereich mit Geschick gelöst (Boerboom, 2013) und das Problem der Schwere der Decke im Erdgeschoss künstlerisch behoben wurde (Birren, 1986, p. 24), sehen wir uns nun an, wie wir die räumliche Enge in der 1. Etage gelöst haben. Beachten Sie den Längsschnitt des Plans links oben auf der Folie (Abb. 9). Die Decke dort ist kaum höher als die im Erdgeschoss, ist aber fast vier Mal so lang. Hier würden wir also nicht so einfach eine Karambole wie vorhin erzielen. Außerdem dringt das Sonnenlicht nur durch die Enden ein, und der mittlere Bereich bleibt dunkel. Auf diesem neuen „Billardtisch“ muss also über zwei Bände gespielt werden. Wir benötigen diese beiden parallelen Wände, um das Licht über die Fläche zu leiten, gleichzeitig wollen wir sie aber verschwinden lassen, und damit das Gefühl einer „Box“. Es sieht so aus, als ob da etwas Schwieriges auf uns zukommt, aber sehen wir es mal so: Wir haben die orangefarbenen Säulen durch die Anekdote mit dem unpassenden Träger und haben eben gesehen, wie die Gegenüberstellung von Komplementärfarben den Raum erweitern kann. Somit müssen die Wände blau sein, da dies ja die Komplementärfarbe von Orange ist.



Abb. 9. Analyse des Beziehungsprozesses Form-Raum mithilfe der Farben. Renovierung des Seniorenheims Pep Ventura der Stadt Badalona, 2006-2007.

So haben wir also den Raum in der 1. Etage erweitert und auch den Gedanken verstärkt, dass die Hand das Gebäude hält. Wie schon erwähnt, verstärkt die Säule ihre Präsenz durch den Farbkontrast, und das wird nicht zum Problem, da die Säule schlank genug ist. Andererseits ist das Blau an der Wand schon problematisch, da es eine Menge Licht schlucken wird, das wir eigentlich daran entlangführen wollten. Jetzt brauchen wir außer Geschick und künstlerischer Einstellung auch noch Technik. Achten Sie mal auf den Glanz an der Wand im Foto unten rechts (Abb. 10).

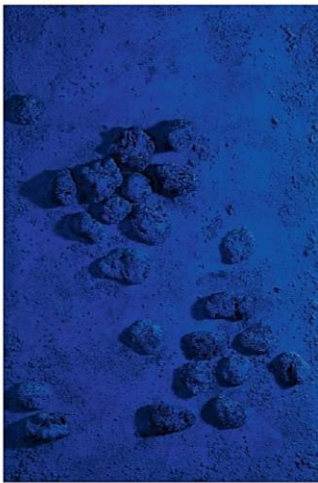
Um eine hohe Helligkeit beizubehalten, hatte ich daran gedacht, ein seidenmattes Hellblau zu benutzen (Russell, 1990, p. 22), aber das würde einen störenden Glanz erzeugen. Ein Stuckputz würde das verhindern, jedoch zu viel Licht schlucken. Die Lösung hier kam über die Maltechnik der schönen Künste (Fortuny, 2019). Sie sieht folgendermaßen aus: löchrige Pressspanplatten anbringen, die die hohe Konzentration von Spiegellicht (Sanz, 2001, p.741) und somit Glanz vermeiden. Außerdem verleihen sie der Wand etwas Verflüchtigendes, was uns gelegen kommt, um den Raum nicht mehr als „Box“ wahrzunehmen (Abb. 10).



Abb. 10. Analyse des Beziehungsprozesses Form-Raum mithilfe der Farben. Renovierung des Seniorenheims Pep Ventura der Stadt Badalona, 2006-2007.

Falls Interesse besteht, kann eine Rechtfertigung für die Löcher in der blauen Fläche in meinem Artikel “Análisis de la Coherencia entre el Proceso Pictórico de Yves Klein y la Idea de Duplicidad en sus Monocromos de la Serie IKB-International Klein Blue” (zu deutsch, Analyse der Kohärenz zwischen dem Malprozess von und der Idee der Duplizität in seinen Einfarbenbildern der Serie IKB-International Klein Blue) nachgelesen werden (Abb. 11). Nach der Lektüre werden Sie verstehen, dass das Blau, das Yves Klein auf den Schwämmen voller Löcher aufträgt, blauer ist, da das Licht in die Alveolen eindringt, wo die unterschiedlichen Reflexionen an den Innenwänden die Absorption des Lichts ermöglichen und so das Licht gefiltert und reiner erscheint. Der Artikel wurde in der Zeitschrift *BR::AC* der Universität Barcelona veröffentlicht. Dies ist nicht etwa Eigenwerbung, sondern eine Einladung – ich bin nämlich Mitherausgeber und zusätzlich Journal Manager. Und ab sofort veröffentlichen wir auch Artikel auf Deutsch. Sie können die Erfahrung selbst machen: Hier in Düsseldorf im Kunstpalast können Sie ein Bild von Klein mit Schwämmen sehen, und eine halb Stunde von hier entfernt, im Museum Ludwig in Köln ein weiteres. Aber

mir ist bewusst, dass Sie Designer sind und möglicherweise nicht genügend Zeit finden, um ins Museum zu gehen. Keine Sorge! Sie können zum Beispiel die Farbe Blau (Pastoureau, 2001) dieses Schwamms während des Duschens analysieren (Abb. 12). Ich versichere Ihnen, dass Yves Klein, so wie er die Kunst verstand, nicht beleidigt wäre. Während dieses Vortrags habe ich nicht vor, der Kunst einen sakralen Charakter zu verleihen. Ich möchte Ihnen nur zeigen, wie wichtig es für Sie sein kann, „mit Hilfe“ der Kunst zu arbeiten – das ist der Titel des Workshops vom Donnerstag, und das ist jetzt schon Eigenwerbung!



Yves Klein, Untitled (Blue Sponge Relief), 1969, 230 x 154 cm, Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

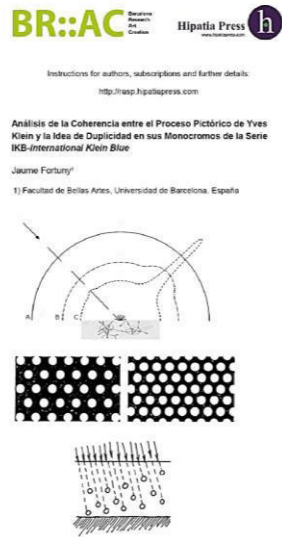


Abb. 11. Gemälde *L'accord bleu* (RE 10) von Yves Klein (1960) [CC BY-SA 3.0](#) und ein Forschungsartikel des Autors über die Gemäldeserie IKB-International Klein Blue en BR::AC Barcelona, Research Art, Creation, 5(1), 92-125. doi: [10.17583/brac.2017.2509](#)



Abb. 12. Nylon Duschschwamm. Recovered from
<https://www.aromas.es/ESPONJA-MALLA/650620>

Ganz im Vertrauen gesagt... ich habe beim verantwortlichen Architekten für das Projekt auch nicht auf die künstlerische Technik gepocht. Ich konnte ihn von der Notwendigkeit der Löcher überzeugen, da mit ihnen der Nachhall im Raum abnimmt. Bedenken Sie, dass entlang der Etage keine „Boxen“ existieren, und ich weiß nicht, ob sie wissen, wie wunderbar laut ältere Menschen werden können, wenn sie sich treffen. Auch wenn wir ein Gefühl von Weite erzeugen, sollten wir doch bedenken, dass es sich nach wie vor um einen von den Abmessungen her engen Raum handelt.

Ich habe die folgende Folie so zusammengestellt, dass der Etagenplan in die Länge gezogen wird, um die perspektivische Darstellung hervorzuheben (Abb. 13). Das Licht, welches über das große Fenster des Lastenaufzugs hinten links in den Plan eindringt, wird durch einen gelben Streifen verstärkt. Gegenüber dem großen Fenster gibt es zwei Fenster in der Wand im Vordergrund, weshalb ein blauer Streifen notwendig wurde, der das Gefühl einer übermäßigen Helligkeit nimmt. Dieser geht sanft an der hinteren blauen Wand ohne Löcher entlang. Wo die Löcher allerdings notwendig sind, ist an der hellblauen Wand im Vordergrund, da sie sehr grelles Licht vom großen Fenster am Haupteingang aufnimmt und in den mittleren Teil ohne

Glanzseiten weiterführt. Mit demselben Ziel, wie wir einen blauen Streifen in der Nähe des gelben ziehen, ziehen wir nun einen weiteren, der lilafarben sein soll, da in diesem Bereich mehr Helligkeit vorhanden ist.

Ich habe die Fotos oben so gewählt, dass sie die Ansicht des Raums besser zur Geltung bringen. Die Farben Lila und Gelb sind komplementär und nähern sich niemals an. Das erhält den längsgerichteten Charakter des Projekts. Außerdem ermöglichen es diese Farben, wenn Sie sich an das Buch *Wandelnde Worte* von Eduardo Galeano erinnern, dass die Glasbox (Abb. 2), die der Zauberworte von Magda Lemmonier – hier Ausbildung und Informatik (Abb. 13) – immer an allen Orten in diesem Seniorenheim gegenwärtig sein kann. Wir sollten Sie dazu animieren, oder?



Abb. 13. Analyse des Beziehungsprozesses Form-Raum mithilfe der Farben. Renovierung des Seniorenheims Pep Ventura der Stadt Badalona, 2006-2007.

Mit dem folgenden Beispiel eines Raums für den neuen Hauptsitz der Unternehmensberatungsagentur ECOFORM ASOCIADOS komme ich an einen wichtigen Punkt der Konferenz. Hier werden alle Kriterien zusammengefasst, die bisher beleuchtet wurden, und es ist auch der Zeitpunkt, an dem sich meine künstlerische Einstellung bei dieser Art von Projekten gefestigt hatte. Die Fenster spenden nicht sonderlich viel Licht (Abb. 14), und mit den Wänden ist es nicht möglich, „Billard zu spielen“ (Abb. 8). Wir können nur das Licht über den Tisch leiten. Aber bei so wenig physischer Energie des Lichts müssen wir es mithilfe des psychologischen

Effekts bewegen (Swirnof, 1989, p. 35). Wenn wir abwechselnd Streifen aus Komplementärfarben, die nach aufsteigender Sättigung geordnet sind, anwenden, erhalten wir ein Gefühl von Helligkeit in der Mitte der Etage.

Und nun komme ich zum Angelpunkt der Konferenz. Er handelt vom Auftrag zur Renovierung eines Einfamilienhauses in der Carrer de Aragó in Barcelona (Abb. 15). Und es ist nicht weniger als das Haus eines Architekten – eine richtige Herausforderung. In den Draufsichten und im Querschnitt kann man wieder sehr schön die Boxen erkennen, natürlich... aber diesmal sind sie übereinandergestapelt, ohne dass die Dynamik des Lichts zwischen der Öffnung der Terrasse, zusammen mit dem kleinen Architektenbüro, und den Fenstern jeder Etage unterstützt wird. Wir haben hier wieder das gleiche Problem wie in den vorherigen Beispielen, aber nun lässt die Vertikalität des Raums kein „Billardspiel“ zu.



Abb 14. Analyse des Beziehungsprozesses Form-Raum mithilfe der Farben. Die Fenster spenden nicht sonderlich viel Licht, und mit den Wänden ist es nicht möglich, „Billard zu spielen“ (Abb. 8). Wir können nur das Licht über den Tisch leiten. Aber bei so wenig physischer Energie des Lichts müssen wir es mithilfe des psychologischen Effekts bewegen. Projekt zur Reform des Hauptsitzes der Firma ECOFORM ASOCIADOS in Barcelona. Beginn der Arbeiten September 2007 Ende der Arbeiten Februar 2008.

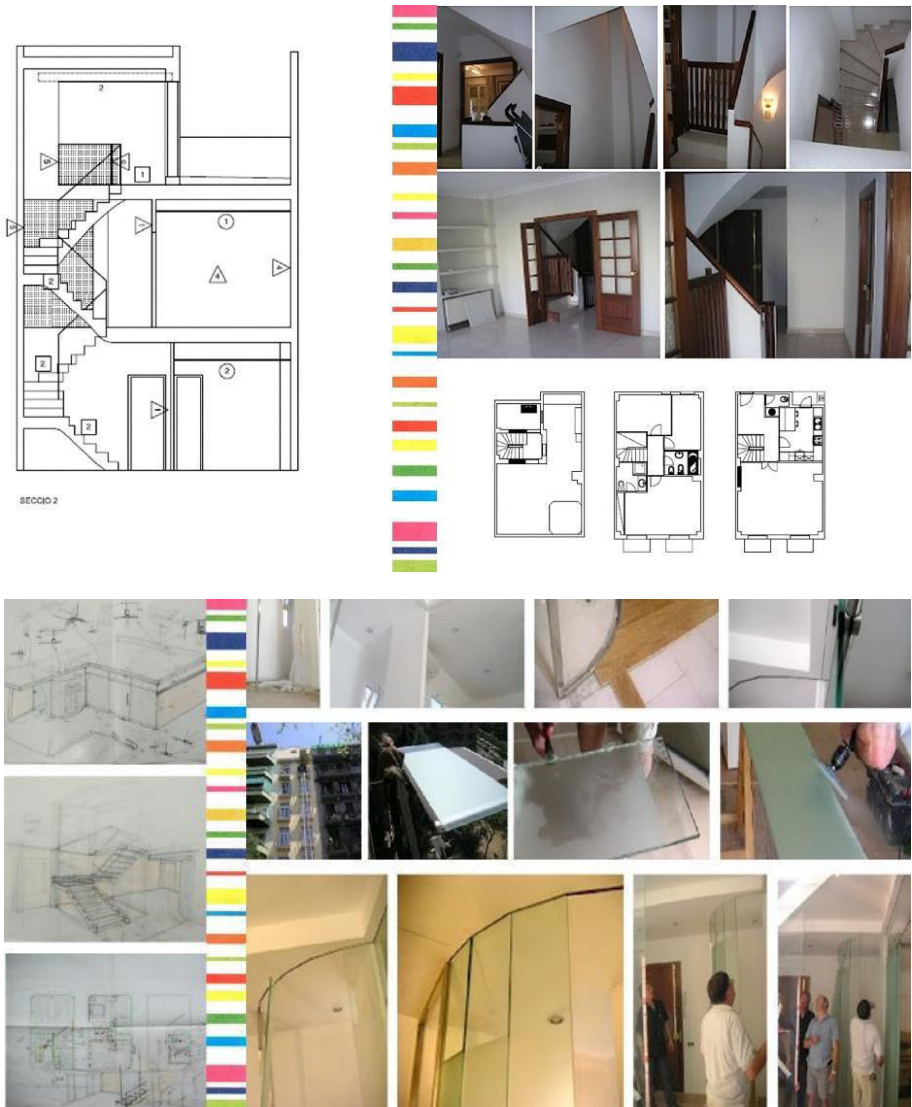


Abb 15. Analyse des Beziehungsprozesses Form-Raum mithilfe der Farben. Renovierung eines Einfamilienhauses in der Carrer de Aragó in Barcelona. Beginn der Arbeiten Januar 2008 - Ende der Arbeiten Juli 2008.

Hier hat sich meine Forschung zum Beziehungsprozess von Form und Raum mithilfe der Farben gefestigt, da ich die Streifen nicht mehr auf dem Projektplan gezeichnet habe, sondern während der realen Begehung des „Kastens“. Vielleicht haben damit auch die verschiedenen Skulpturen etwas zu tun gehabt, an denen ich damals gearbeitet hatte (Abb. 16). Die Reihe hatte den Titel “Osymandias, König der Könige”, der dem berühmten Vers von Shelley entnommen war:

Ein riesig Trümmerbild von Stein
Steht in der Wüste...
Und auf dem Sockel steht die Schrift: „Mein Name
Ist Osymandias, aller Kön’ge König:
Seht meine Werke, Mächt’ge, und erbebt!
Nichts weiter blieb...

Shelley



Abb 16. Eine der verschiedenen Skulpturen etwas zu tun gehabt, an denen ich damals gearbeitet hatte: Renovierung eines Einfamilienhauses in der Carrer de Aragó in Barcelona, 2008.

Ich untersuchte *das Volumen als generatives Klischee des Körpergefühls im Raum*. Das bedeutet, die Skulptur ist jetzt kein Ort mehr, sie ist mit jedem Schritt in uns, und wir schaffen mit ihnen eine Erzählung. In diesen Boxen wurde unsere Begehung gestört und hat das gesamte Haus zu einem einzigen transparenten Kasten werden lassen. Hier waren nicht nur die Worte magisch, die gesamte Sprache war es – die architektonische, künstlerische oder, wenn Sie so wollen, die Designsprache (Salabert, 2017, p. 67).

Die Treppe, die die drei Etagen miteinander verband, hat die Etagen in Wirklichkeit voneinander getrennt (Abb. 15). Ich wünschte mir so sehr, sie rauszureißen, aber man kann ja wohl nicht eine Treppe aus einem dreistöckigen Haus herausnehmen, oder? Fällt Ihnen dazu etwas ein? Eine Rutsche ist kein Ersatz, die stört genauso. Ja, ja, ich weiß... ein Knotenseil, aber zu anstrengend, oder? Die Frage ist die, wie man die Treppe verschwinden lässt. Hier wird sich die Magie einer dieser Sprachen zeigen. Vergleichen Sie das alte Bild rechts oben mit dem neuen links unten (Abb. 15). Achten Sie auf die Skulptur, Verzeihung... auf die Treppe, sie hat nicht mal mehr einen Handlauf, nur eine große Glaswand. Sogar die Stufen (auf dem sind sie noch in Karton verpackt) sind aus Glas (Abb. 17). Im Treppenhaus habe ich das Geländer durch einen vertikalen Handlauf ersetzt, nachdem ich das Körpergefühl beim Herabgehen der Treppe untersucht hatte.

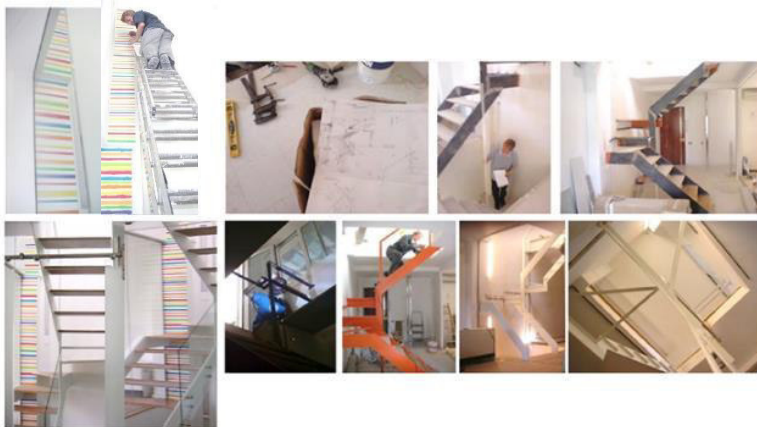


Abb 17. Analyse des Beziehungsprozesses Form-Raum mithilfe der Farben. Renovierung eines Einfamilienhauses, Barcelona, 2008.

Ihre minimalistische Struktur ermöglicht es, dass das Licht gerade durchscheint und in die drei Etagen gelangt, die durch ein sehr langes Streifenband aus Farben, die entlang der Bereiche je nach Intensität des Lichts im Tagesverlauf moduliert werden. Ein chromatischer Dynamismus, der die vertikale Integration der Boxen und das horizontale Lebensgefühl begünstigt, und etwas, das bei so wenigen Quadratmetern auf drei Etagen sehr komfortabel war (Abb. 15). Ach ja! Fast hätte ich etwas Anmutiges für den Kunden vergessen: ein horizontales Beleuchtungssystem der Treppe, mit dem die Lichtstärke im Bereich des Farbstreifenbands moduliert werden kann, wenn kein Sonnenlicht vorhanden ist oder während der Nacht. So ist man nicht von der Sonne abhängig, um horizontal oder vertikal zu wohnen.

Das Projekt, das Sie jetzt sehen werden, ist zwar das diskreteste, aber zweifelsohne das schwierigste. Es handelt sich um den Eingang zum Bereich für Personenbezogene Dienstleistungen der Stadtverwaltung Sant Quirze del Vallès, in der Nähe von Barcelona. Werfen Sie einen Blick auf das Bild und sagen Sie mir, wie man von mir verlangen kann, Weite in diese beängstigende Enge zu bringen, bitte schön... es sind ja nicht viel mehr als zwei Quadratmeter (Abb. 18). Wenn ich die Arme ausstrecke, komme ich fast an beide Wände. Nicht einmal Magda Lemonnier würde ein Zauberwort aus ihrer transparenten Box herausbringen: Erinnern Sie sich an das Buch von Galeano, mit dem ich diese Projekte begonnen habe? Hier ist es nicht möglich, Wände einzureißen oder Glaswände einzuziehen (Abb. 1 und 2). Am Ende des Gangs links befinden sich die Bürokräfte des Bildungsbereichs der Stadtverwaltung. Auf der rechten Seite die Büros der Sozialdienste und die Besprechungszimmer. Können Sie sich den Personenverkehr durch diese Art von... welche Beschreibung würden Sie wählen?... „Tunnel“ vorstellen?



Abb. 18. Eingang zum Bereich für Personenbezogene Dienstleistungen der Stadtverwaltung Sant Quirze del Vallès, Barcelona, Juli 2008.

Es sah so aus, als ob man nichts in Beziehung setzen konnte und somit unser Beziehungsprozess von Form und Raum nicht begonnen werden konnte. Wenn wir uns aber unseres Körpergefühls in diesem Raum bewusst sind oder zumindest dieses Gefühl korrekt im Plan berücksichtigen können, gibt es immer eine Beziehung (Schmuck, 1999, p. 7). Und so trat folgende Assoziation auf: Tunnel-Weg-Geschwindigkeit. Eine Mittellinie aus dominanten hellen Farben, die von Linien aus paarweise auftretenden, pastelligen Komplementärfarben flankiert ist. Die Farbpaare wiederum sind durch eine Vermittlungsfarbe abgetrennt, die den Durchgang begünstigt (Wong, 1990, p. 61; Albers, 1994, p. 49). Die Zusatzpfeile sollen ein Gefühl eines sich öffnenden Buchs verstärken (Abb. 19).



Abb. 19. Analyse des Beziehungsprozesses Form-Raum mithilfe der Farben. Projekt zur Reform des Eingangs zum Bereich für Personenbezogene Dienstleistungen der Stadtverwaltung Sant Quirze del Vallès, Barcelona. Beginn der Arbeiten Juli 2008 - Ende der Arbeiten Januar 2009.

Das folgende Projekt zur Renovierung der Torre Julia als Gemeindezentrum stellte ein ähnliches Problem dar. Zwischen der Wand und dem Ausgang des Lastenaufzugs sind nur zwei Meter zweiundsiebzig Platz (Abb. 20). Wenn wir im vorherigen Fall der Länge nach den Raum betraten, so tun wir dies hier quer, und bei einer so kurzen Distanz haben wir keinen Blickwinkel, um uns auf den Boden zu konzentrieren. Eine Durchsichtigkeit

der Wand ist auch nicht möglich, sodass ich mich hier dazu entschied, die Wand mit einer Palette aus warmen und weichen analogen Farbtönen zu verwischen: orange, rosa, beige und goldfarben (Gerritsen, 1976, p. 150). All diese Farben wurden kombiniert mithilfe des auflösenden Effekts, der den orangefarbenen Tönen zugeschrieben wird, wenn man Weiß zum Durchlass hinzufügt (Hope, 1990, p. 15). Die Tür musste aber auch in der Wand verschwinden, das war klar, aber keine Sorge, die Distanz bis dorthin sind nur zwei Schritte, und niemand verliert sie aus den Augen. Ich war vom Erfolg dieses riskanten Projekts überrascht. Die Leute wollten sogar Fotos davon machen, um es zu Hause nachzumachen. Für mich war das Wichtige, dass ich zum ersten Mal die *Analyse des Beziehungsprozesses von Form und Raum* beim Malen eines Bildes durchführte. Ich meine buchstäblich ein Kunstgemälde auf einer Staffelei in meinem Studio. Das ist dieses Akrylbild auf einer knapp eineinhalb Meter großen Leinwand (Abb. 21). Merken Sie, wohin wir gekommen sind? Wir haben zunächst die Notwendigkeit vertreten, einen Raum *als begehbaren Grund zu planen*, und bewegen uns schließlich auf dem Gebiet der künstlerischen Schöpfung.



Abb. 20. Projekt zur Renovierung der Torre Julia als Gemeindezentrum des Rathauses von Sant Quirze del Vallès, Barcelona. Beginn der Arbeiten Dezember 2008 - Ende der Arbeiten Juli 2009.



Abb. 21. Der Autor führt die Analyse des Beziehungsprozesses Form-Raum mithilfe eine anderthalb Quadratmeter große Acrylfarbe auf Leinwand in seinem Atelier.

Das Projekt mit dem interessantesten Ergebnis ist jedoch wahrscheinlich der Umbau des öffentlichen Bereichs und der Parkplätze eines Zentrums für medizinische Primärversorgung. Lassen Sie mich Ihnen den Grund erklären, und dann wären wir auch schon am Ende der Konferenz. Der Architekt wollte die Betonwände unbehandelt lassen, und somit kam der Vorschlag diesmal von mir. Er antwortete mir, dass die Funktion damit bereits erfüllt sei, und fügt hinzu, dass sie mit ein paar Pflanzen außen herum sogar noch gut aussehen würden. Nach einer kurzen Pause sagte er noch, dass überhaupt kein Problem bestünde, das durch Farben gelöst werden müsste. Schließlich gab er nach, und ich glaube fast, dass der Grund nur mein wahnwitziger Vorschlag war: Ich würde eine erfrischende natürliche Schönheit erzeugen – ohne Pflanzen und nur mithilfe des Farbkonzepts (Abb. 22).

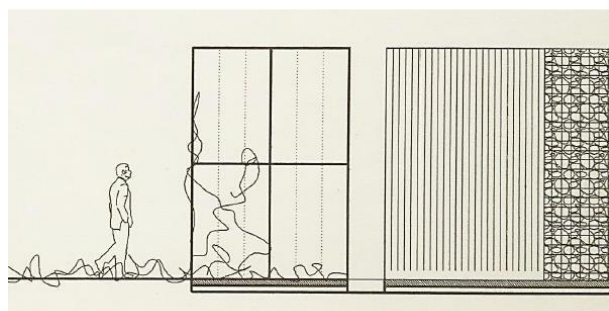


Abb. 22. Analyse des Beziehungsprozesses Form-Raum mithilfe der Farben. Projekt zum Umbau des öffentlichen Bereichs und der Parkplätze eines Zentrums für medizinische Primärversorgung. Beginn der Arbeiten Oktober 2008 - Ende november 2009.

Jetzt würde ich keine Farbstreifen auf dem Projektplan verteilen, kein Billard mit dem Licht spielen und auch nicht das Erlebnis innerhalb der Boxen suchen. Jetzt ging es darum, die die Farben allein für sich sprechen zu lassen. Dazu wandte ich nur das Ergebnis der Statistik zu den bekanntesten Farben in Bezug auf die Gefühle und Eindrücke der Schönheit, des Natürlichen und des Erfrischenden auf die Wände an, das Eva Heller (2002) in ihrem Buch *Wie Farben wirken* zeigt. Ich bin mir nicht sicher, ob wir es Wandgemälde oder öffentliche Skulptur oder Installation – ein Begriff aus der Kunstszene – nennen sollen. Aber ich kann Ihnen versichern, dass durch die Farbe „ein riesiger transparenter Kasten“ mit diesen drei Zauberworten entstanden ist. Die Parkplätze befinden sich in einem sozial benachteiligten Viertel, haben aber seit Jahren keinen Vandalismus erfahren. Auf der Folie sehen Sie mich als Beweis (Abb. 23). Das Foto rechts wurde extra für diese Konferenz aufgenommen. Zum Vergleich ein Foto, das während des Projekts aufgenommen wurde... Herrje! Wie schnell die Jahre doch vergehen... Kehren wir nun zum Farbkonzept auf der vorherigen Folie zurück (Abb. 22).

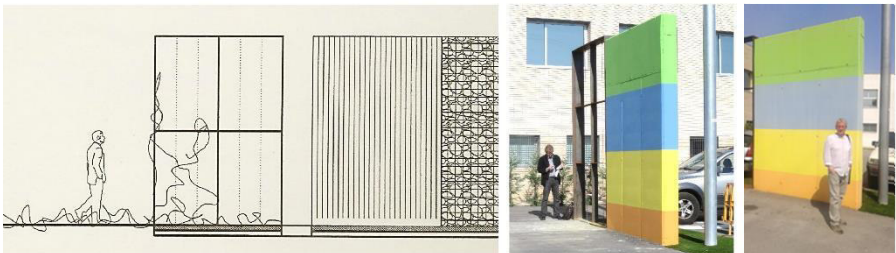


Abb. 23. Das Foto rechts wurde speziell für diese Konferenz aufgenommen (April 2017). Zum Vergleich ein Foto, das während des Projekts aufgenommen wurde (Oktober 2008).

Das ist die Fähigkeit der Farben zum ... Das Wort, das den Begriff in meiner Muttersprache Katalanisch am besten beschreibt, wäre *trascamar*. Ich habe keine deutsches Pendant gefunden und habe deshalb Timo, einen deutschen Freund und professionellen Übersetzer, der Katalanisch besser spricht als ich, gebeten, ob er nach einem Wort für diese Konferenz suchen könnte, falls kein passendes existiert. Er schlug mir folgendes Wort vor: *Durchschreiten*. Ja, nach all den Gestaltungskriterien und Beispielen, die wir

bisher gesehen haben, bin ich sicher, dass wir diesen *Prozess des Durchschreitens des inneren Raums* hervorheben müssen. Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit!

Literaturverzeichnis

- Albers, Josef. *La interacción del color*. Madrid: Alianza Forma, 1994.
- Birren, Faber. *Color Perception in Art*. West Chester, Pennsylvania, 1986.
- Boerboom, Peter & Proetel, Tim. *Raum Illusion mit Methode. Ideen zum Räumlichen Zeichnen*. Bern: Haupt, 2013.
- Braem, Harald. *Die Macht der Farben. Bedeutung & Symbolik*. Wien: Amalthea Signum, 2012.
- Crosby, Theo. "Architecture: Interior Color." In: Hope, Augustine & Walch, Margaret. *The Color Compendium*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1990, p. 26.
- Dobiasch, Inna. „Farbe – die Poesie des Raums.“ In: Uhl, Johannes (Hrsg.). *Die Farben der Architektur. Facetten und Reflexionen*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1996, p. 64.
- Düttman, Martina; Schmuck, Friedrich; Uhl, Johannes. *El color en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Fabris, S. & Germani, R. *Color. Proyecto y estética en las artes gráficas*. Barcelona: Edebé, 1973.
- Fortuny, Jaume. *Morfología del color*. Madrid: Alianza Editorial, nächste Ausgabe.
- Gage, John. *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart*. Leipzig: Seemann, 2004.
- Grimley, Chris & Love, Mimi. *Color, espacio y estilo. Detalles para diseñadores de interiores*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- Gerritsen, Frans. *Color. Apariencia óptica, medio de expresión artística y fenómeno físico*. Barcelona: Blume, 1976.
- Graves, Michael. "Color in Architecture." In: Hope, Augustine & Walch, Margaret. *The Color Compendium*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1990, p. 24.
- Hauser, Ulrich. "Menschen suchen Emotionen, Funktionales läßt sie kalt. Erkenntnisse der Verhaltensforschung zur Farbe in der Architektur."

- In: Uhl, Johannes (Hrsg.). *Die Farben der Architektur. Facetten und Reflexionen*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1996, p. 108.
- Heller, Eva. *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*. Berlin: Rowohlt, 2002.
- Hope, Augustine & Walch, Margaret. *The Color Compendium*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1990.
- Lederer, Arno. „Mehr als nur ein bißchen Farbe.“ In: Uhl, Johannes (Hrsg.). *Die Farben der Architektur. Facetten und Reflexionen*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1996, p. 40.
- Nägeli, Walter. „Farbe in der Architektur.“ In: Uhl, Johannes (Hrsg.). *Die Farben der Architektur. Facetten und Reflexionen*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1996, p. 102.
- Pastoureau, Michel. *Blue. The History of a Color*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2001.
- Russell, Dale. *El Libro del azul*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
- Salabert, Pere. *El pensamiento visual. Ensayo sobre el estilo y la expresión*. Madrid: Akal, 2017. (Arte y Estñetica 88).
- Sanz, Juan Carlos & Gallego, Rosa. *Diccionario Akal del color*. Madrid: Akal, 2001.
- Schmuck, Friedrich. *Farbe und Architektur 2. Eine Farbenlehre für die Praxis*. München: Calwell, 1999.
- Swirnoff, Lois. *Dimensional Color*. Boston, Basel: Birkhäuser, 1989.
- Tornquist, Jorrit. *Color y luz. Teoría y práctica*. Barcelona: G. G., 2008.
- Wong, Wucius. *Principios del diseño en color*. México: Gustavo Gili, 1990.

Dr. Jaume Fortuny Agramunt. Facultat de Belles Arts. Departament d'Arts i Restauració-Conservació. Universitat de Barcelona.

Contact Address: C/ Pau Gargallo, 4, 08028-Barcelona

Email Address: jaume.fortuny@ub.edu
jaume.fortuny.agramunt@gmail.com

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://rasp.hipatiapress.com>

Les Hipòtesis de Recerca Artística com a Superfícies d'Aparició. CMYK-BR::AC Universitat de Barcelona.

Jaume Fortuny¹

1) Universidad de Barcelona. España.

Date of publication: February 3rd, 2019

Edition period: February 2019-June 2019

To cite this article: Jaume Fortuny Agramunt (2019). Les Hipòtesis de Recerca Artística com a Superfícies d'Aparició. CMYK-BR::AC Universitat de Barcelona [Review of the book]. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 7 (1), 97-104. doi: 10.17583/brac.2019.4020

To link this article: <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2019.4020>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License](#) (CC-BY).

(Received: 21 January 2019; Accepted: 27 January 2019; Published: 3 February 2019)

Review

- C** Nogué, Àlex (2018). *CMYK. Clar i Fosc*.
Barcelona: BR::AC Edicions. ISBN: 978-84-17238-56-8.
- M** Planas, Miquel (2018). *CMYK. Drowning in Drawings*.
Barcelona: BR::AC Edicions. ISBN: 978-84-17238-54-4
- Y** Descarga, Joan (2018). *CMYK. Digressions intermitents*.
Barcelona: BR::AC Edicions. ISBN: 978-84-17238-55-1
- K** Josep Cerdà (2018). *CMYK. Exposed Sound*.
Barcelona: BR::AC Edicions. ISBN: 978-84-17238-57-5

Els quatre llibres CMYK que edita el Grup de Recerca *BR::AC Barcelona, Research, Art, Creation*, es van presentar al Paranimf de la Universitat de Barcelona amb l'execució de l'Acció sonora *Cartridge Music* (Cartutx de Música) de John Cage, que el 1960 iniciava l'anomenada música no-intel·lectual. Aquesta música amplifica el so dels objectes captat a través de micròfons de contacte i aconsegueix fer desaparèixer la divisió entre el plàstic i el sonor.

John Cage aconsegueix obrir-nos l'oïda als sons existents de la mateixa manera que els membres del *BR::AC* ens obren als sentits fent transparents els objectes de la vida real. Cage es planteja la següent qüestió: ¿Què és més musical un camió passant per davant d'una fàbrica o un camió passant pel davant d'una escola de música? Dr Miquel Planas fa de les carreteres i camins unes presències escultòriques que ens fan transparent l'espai que recorrem (Imatge 1).



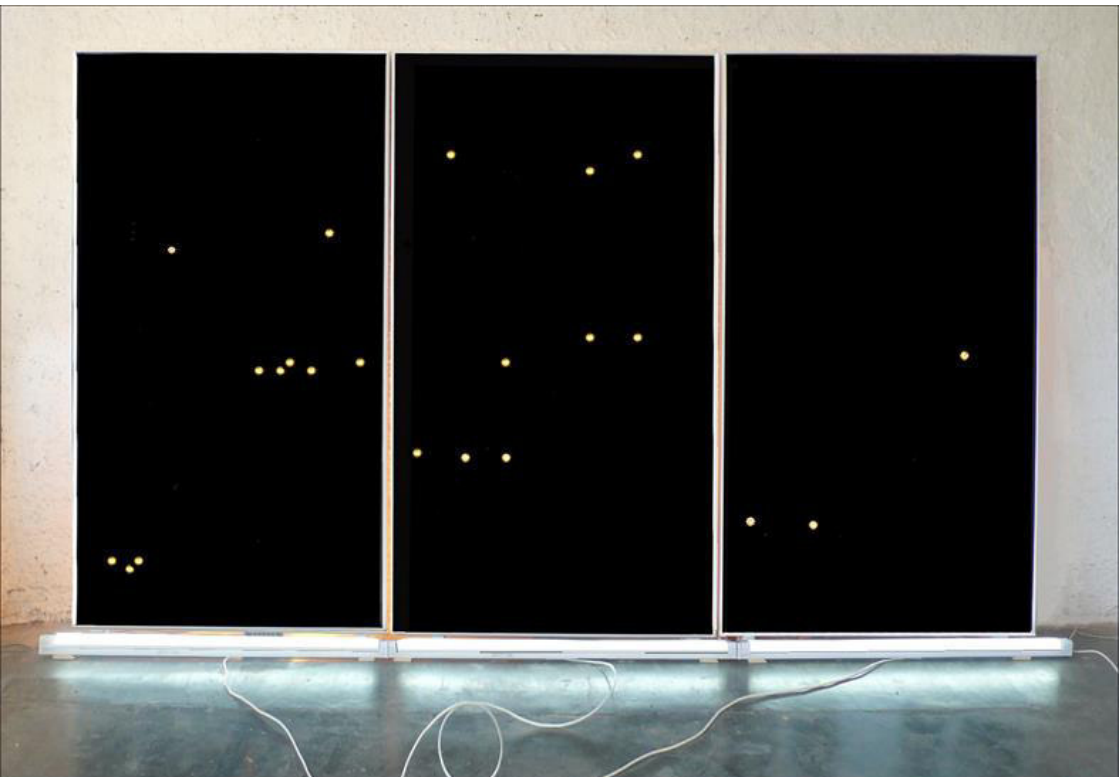
Dr Àlex Nogué ens fa transparents els objectes que ens envolten gràcies al seu procés de creació (Imatge 2). Després de la vivència d'aquest boix ja no podrem estar davant d'una xilografia al burí d'Albrecht Dürer, gràcies; y Dr Joan Descarrega ens transparenta la nostra pròpia mirada a través d'un sol "clic" de la càmera del mòbil (Imatge 3). Aquesta natura morta fa evident tot l'art des dels bodegons de Francisco de Zurbarán passant per Paul Cézanne fins arribar a Giorgio Morandi. Excepcional com no podria ser d'una altra manera, després d'haver publicat, co-autor amb Dr Àlex Nogué, un altre llibre editat per la UB que cal recordar aquí: *Els límits del dibuix*; on ambdós ens mostren com dibuixar una natura morta amb la mà lligada al seu gos, entre d'altres exemples (Imatge 4). Prendre consciència del gest, si, i del propi moviment dins l'entorn, d'acord; però això què ens aporta? Doncs, el que podríem anomenar una *superfície d'aparició*.

Aquest és el concepte clau dels llibres presentats, cadascun dels quatre llibres pot ser una caixa anecoica, on no hi ha reverberació del so. Cage s'adona del so del propi cos dins d'ella.... El Grup de recerca BR::AC no pretén comunicar alguna cosa determinada, per això les seves hipòtesis de recerca conclourien en diverses superfícies d'aparició; i aquí entendrem què fa Dr Josep Cerdà, quart membre del Grup de Recerca BR::AC, amb un cap a la mà (Imatge 5), molt shakespearà... Ens va explicar com amb aquest cap artificial captava el so des de la mateixa realitat que ho fa l'espectador a través de la morfologia de l'òrgan auditiu, podem escoltar-ho amb el mòbil a través dels codis que hi ha impresos al seu llibre *Exposed Sound*, 2018.

Durant el concert vam escoltar molts sorolls, però no va marxar ningú. Sempre amb els llibres a la mà, els presents es van quedar i, de ben segur, en tornar a casa van adonar-se que el soroll de la nevera, el de l'aire condicionat o del mateix carrer no eren ja molestos; perquè, si prestem atenció, van definint un espai i, així, es van configurant en una representació. L'art sovint ja no sols s'expandeix, com va ho fer durant els anys 70. Ara construeix un espai i així és com es converteix en una *superfície d'aparició*. Havent assolit la transgressió dels nostres propis límits del sensorial, el Paranimf de la Universitat de Barcelona va ser la pròpia caixa anecoica de tots els presents i a l'endemà no van prendre d'igual manera una beguda perquè ja escoltàvem cada glopada. Així és com l'argument dels llibres CYMK són les imatges, sent els textos únicament un complement conceptual i un resum de les mateixes.



Imatge 1. Miquel Planas. *L'O-43*, 2017. Acer soldat i oxidat, 5x24x19 cm.



Imatge 2. Àlex Nogué. Tríptic de l'espai votiu, 2014. Instal·lació, Pintura acrílica sobre fusta, 3 barres fluorescentes de 122 cm de llarg de 36 W-230 V 3 focus de 100 w-230 w, 196,5 cm x 348 cm x 2.000 cm variables.



Imatge. 3. Joan Descarga. De llums i ombres, 2000. Objectes diversos i llum i ombres.



Imatge 4. Joan Descarga, 2001. Narratives de fum. Fum sobre metacrilat. 23,5 x 32 x 0,5 cm



<http://artsonor.net>

<https://twitter.com/ArtSonor>

<http://josepcerda.com/>

<https://wechat.com/josepcerda>

<https://issuu.com/josepcerda>

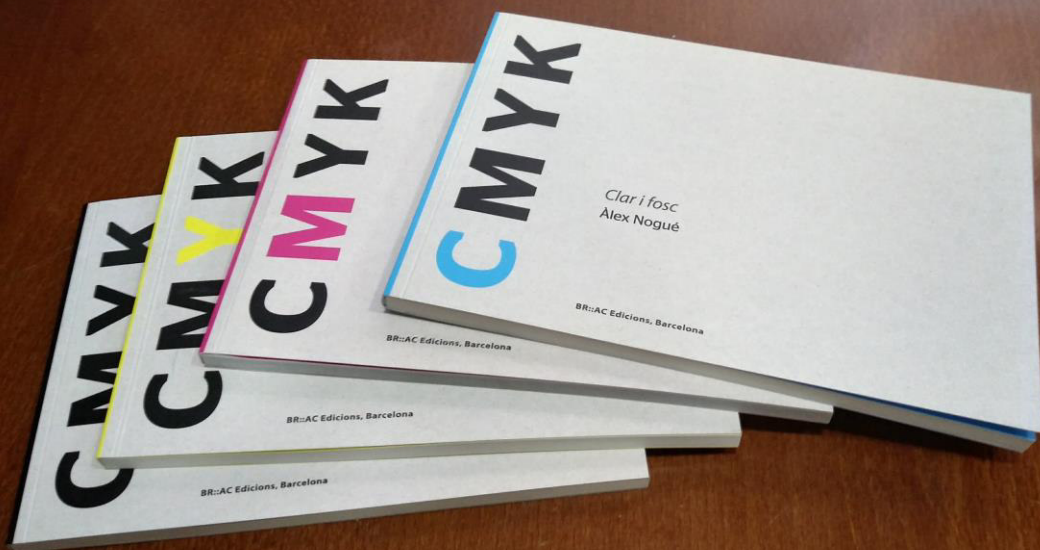
<https://www.instagram.com/josepcerda/>



Imatge 5. Josep Cerdà. Art sonor que podem escoltar amb el mòbil a través dels codis que hi ha impresos al seu llibre *CMYK Exposed Sound*, 2018 editat pel BR::AC - UB.

"Els abismes del pensament, una observació segura de la realitat present, profunditat matemàtica, exactitud física, alçada mental, agudeses intel·lectual, fantasia enyorant incansable, gaudi amant del sensor, res pot menysprear-se per aconseguir una captació vivaç i fructífera del moment; només així poden produir-se obres d'art, siguin del contingut que siguin."

Goethe



Jaume Fortuny Agramunt, Universidad de Barcelona
Jaume.fortuny.agramunt@gmail.com
jaume.fortuny@ub.edu

List of Reviewers

The editors of the Barcelona Research Art Creation, we wish thank the reviewers for their contributions to the quality of the journal during 2018.

Àlex Nogué
Miquel Planas
Jaume Fortuny
Núria Gual
Editors

Aguilar, Marta
Baigorri, Laura
Balsach, Maria-Josep
Cabré, Víctor
Casas, Llogari
Cerdà, Josep
Coll, Antònia
Cova, Massimo
Giner, Francisco
Guenovart, Adolf
Jori, Josep Maria
López-Ruiz, David
León-Río, Belén
Lloret, Carme

Mitrani, Àlex
Morell, Jaume
Nareón, Berenguer
Navarro, Francisco
Navarro, Maisa
Nogué, Joan
París, Gemma
Pastor, Jesús
Rivera, Mapi
Roc, Parés
Ruiz, Margarita
Ruiz, Martí
Trigo, Ricardo
Viladomiu, Àngels