



REVISTA INTERNACIONAL DE
CULTURA VISUAL

VOLUMEN 3
NÚMERO 2

Revista Internacional de Cultura Visual

.....
VOLUMEN 3 NÚMERO 2

REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURA VISUAL
www.sobreculturavisual.com

Publicado en 2016 en Madrid, España
por Global Knowledge Academics S.L.
www.gkacademics.com

ISSN: 2530-4666

© 2016 (artículos individuales), el autor (es)
© 2016 (selección y material editorial) Global Knowledge Academics

Todos los derechos reservados. Aparte de la utilización justa con propósitos de estudio, investigación, crítica o reseña como los permitidos bajo la pertinente legislación de derechos de autor, no se puede reproducir mediante cualquier proceso parte alguna de esta obra sin el permiso por escrito de la editorial. Para permisos y demás preguntas, por favor contacte con <soporte@gkacademics.com>.

REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURA VISUAL es revisada por expertos y respaldada por un proceso de publicación basado en el rigor y en criterios de calidad académica, asegurando así que solo los trabajos intelectuales significativos sean publicados.

EDITORES

.....

Sergio Ferreira do Amaral, Universidad de Campinas (UNICAMP), Brasil
Manuel Pinto Teixeira, Universidade Lusófona de Lisboa, Portugal
Javier Sierra Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, España

CONSEJO EDITORIAL

.....

Jose Carlos del Ama, Central State Connecticut University, Estados Unidos
Wilma Arellano Toledo, INFOTEC-CONACYT, Mexico DF, Mexico
Ana Beriain Bañares, Universitat Abat Oliba CEU, España
Ignacio Blanco Alfonso, Universidad San Pablo CEU, España
Francisco Cabezuelo Lorenzo, Universidad de Valladolid, España
David Caldevilla Domínguez, Universidad Complutense de Madrid, España
Sergio Ferreira do Amaral, Universidad de Campinas (UNICAMP), Brasil
Ismael López Medel, Central State Connecticut University, Estados Unidos
Juan Luis Manfredi Sánchez, Universidad de Castilla La Mancha, España
Manuel Pinto Teixeira, Universidade Lusófona de Lisboa, Portugal
Astrid Scaperrotta, Università Vita-Salute San Raffaele, Milán, Italia
Javier Sierra Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, España
Mónica Viñarás Abad, Universidad San Pablo CEU, España
Hipólito Vivar Zurita, Universidad Complutense de Madrid, España

EDITORES ASOCIADOS

.....

Givaldo Ferreira Corcinio Junior
Miguel Gally
Ana Luiza Valverde da Silva
Omar Alonso García Martínez
Nicole Iroumé Awe
Hortensia Segura Silva
Hernán David Posada Ricaute

Índice

Nueva cultura audiovisual y ciberculturas juveniles: sociabilidad y apropiación mediática de jóvenes en el ciberespacio	101
<i>José Alberto Abril Valdez, Gustavo Adolfo León Duarte</i>	
El entramado visual y una reiteración de la tradición visual occidental en la serie “PICTURE WINDOWS”	111
<i>Juliana Robles de la Pava</i>	
Diseño de la comunicación gráfica y comunicación de salud: la expresión gráfica social de la enfermedad	125
<i>María del Socorro Juárez Pierce</i>	
Análise semiótico e discursivo dos filmes <i>Deus e o diabo na terra do Sol</i> e <i>O dragão da maldade contra Santo Guerreiro</i>, de Glauber Rocha	141
<i>Ana Luiza Valverde da Silva</i>	
A comunicação espacial e sua materialização nas artes visuais brasileira	153
<i>Miguel Gally</i>	

Table of Contents

New audiovisual culture and youth cybercultures: sociability and appropriation of media young people in cyberspace	101
<i>José Alberto Abril Valdez, Gustavo Adolfo León Duarte</i>	
The textual framework and the reiteration of the western sight tradition in “PICTURE WINDOWS” series	111
<i>Juliana Robles de la Pava</i>	
Design and graphic communication health communication: the social graphic expression of the disease	125
<i>María del Socorro Juárez Pierce</i>	
Semiotic and discursive analysis of the films <i>Black God, White Devil</i> and <i>Antonio das Mortes</i>, directed by Glauber Rocha	141
<i>Ana Luiza Valverde da Silva</i>	
The Spatial Communication and its Materialization in Brazilian Visual Arts	153
<i>Miguel Gally</i>	

Nueva cultura audiovisual y ciberculturas juveniles: sociabilidad y apropiación mediática de jóvenes en el ciberespacio.

José Alberto Abril Valdez, Universidad de Sonora, México
Gustavo Adolfo León Duarte, Universidad de Sonora, México

Resumen: La presente comunicación es un avance de un proyecto de investigación que, a partir de un marco referencial-metodológico de carácter interdisciplinario y desde una perspectiva cualitativa, busca aproximarse a la cultura de los jóvenes, sus transformaciones actuales y la relación de éstas con las nuevas tecnologías en general y la cultura audiovisual en particular. Se trata de explorar y describir, mediante la etnografía virtual, las intersecciones posibles entre dos fenómenos que surgen en el contexto de la sociedad digital y la cultura de la convergencia tecnológica/mediática: la nueva cultura audiovisual y la cibercultura, particularmente las ciberculturas juveniles. El documento propone sólo algunas reflexiones preliminares en tanto que el proyecto se encuentra en fase de desarrollo. En ese sentido enfatiza la centralidad que ha tomado la imagen en el ciberespacio, especialmente en las prácticas culturales realizadas por los jóvenes y propone el estudio de lo audiovisual, de su consumo y apropiación, como generador de procesos de sociabilidad y expresión identitaria. De esta manera se entiende a los jóvenes como agentes que adoptan el ciberespacio como el ámbito en el cual desarrollan tácticas para generar sus propias alternativas de agregación y en el cual la imagen cobra un valor significativo como mediador de sus interacciones.

Palabras clave: comunidades, medios, comunicación

Abstract: This communication is progress of a research project, from a methodological referential framework of interdisciplinary and from a qualitative perspective, seeks to approach the youth culture, current transformations and their relation with the new technologies in general and audiovisual culture in particular. It is to explore and describe the possible intersections between two phenomena that arise in the context of the digital society and culture of technology / media convergence: the new media culture and cyberculture, particularly youth cybercultures. The paper proposes some preliminary reflections only while the project is under development. In this regard emphasizes the centrality that has taken the image in cyberspace, especially in the sociocultural practices by youth and proposes the study of audiovisual, their production and consumption processes as generating sociability and identity expression. Thus young people as actors adopting cyberspace as the area in which to develop tactics, according to the notion of Michel de Certeau is meant to generate their own alternative aggregation where the image takes on a significant value as mediator their interactions.

Keywords: Communities, Media, Communication

Introducción

A manera de ejercicio reflexivo Néstor García Canclini (2013) nos invita repensar la muy anunciada debacle (económicamente hablando) de las industrias culturales y su posible relación con los hábitos culturales de los jóvenes actuales, la llamada generación digital (o bien la ahora muy recientemente llamada generación *hashtag*): ¿Qué hay detrás –se pregunta el autor- del cierre de las tiendas de discos, de los negocios de renta de películas, de la cada vez menos frecuentación de los jóvenes a las librerías? ¿Significa acaso que ellos, los jóvenes, han dejado de leer, ver películas, escuchar música?

Si nos detenemos un poco en estos cuestionamientos, no resulta difícil identificar las preocupación de fondo: el interés en el ámbito de la investigación social ya no debe ser sólo el documentar el estado actual de las industrias culturales sino la de llamar la atención sobre un nuevo estado de cosas respecto a las formas de acceder a una serie de bienes culturales y, por lo tanto, a las formas emergentes de organización y prácticas, por parte de los jóvenes, que implican el consumo;



acceso y organización en las que las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) resultan determinantes.

De acuerdo con Urresti (2008) lo anterior es algo que debe considerarse poco discutible en las sociedades contemporáneas. Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han adquirido una creciente presencia y ésta, además de crecer geométricamente en términos físicos, gana cotidianamente en relevancia en la medida en que estas tecnologías en constante transformación, intervienen e interfieren en los distintos ámbitos que conforman la realidad social, redefiniendo procesos económicos, sociales y culturales desde su propia raíz.

Las computadoras, los programas de software, la posibilidad de conexión remota e intercambio en tiempo real, generan un entorno de relaciones comunicativas que transforman sin retorno la vida cotidiana en todos los niveles de observación del sistema social. (García Canclini, 2013; Urresti, 2008)

Para Reig y Vilchez (2013) lo anterior ha provocado la consolidación de la conexión a Internet como un hábito cotidiano para una mayoría creciente de la población aun en aquellos países de economías poco sólidas y en constante crisis, que se manifiesta claramente en el incremento de las actividades que se desarrollan en la Red. A ello ha contribuido la aparición reciente de cierta tecnología ubicua, como los llamados móviles inteligentes y las *tablets*, relativamente accesibles y que vuelven notoriamente próxima la entrada al ciberespacio.

La nueva cultura audiovisual y las ciberculturas juveniles remiten precisamente a esas transformaciones. La accesibilidad creciente a Internet, a través de cada vez más novedosos artefactos culturales (Hine, 2004), y la evidente predilección del sector joven por el formato audiovisual incluida su variante más lúdica, el videojuego (Balestrini, 2010), articulan identificaciones, gustos, preferencias y hasta proyectos con los que conforman su identidad y prefiguran su futuro personal y grupal (Urresti, 2008).

Pero ¿Qué es la nueva cultura audiovisual y cuál es, desde nuestra perspectiva, su relación con las ciberculturas juveniles? Concretamente ¿En qué sentido se plantean sus intersecciones?

Nueva cultura audiovisual y ciberculturas juveniles: dos conceptos clave

En retrospectiva podemos ver que el audiovisual tiene claros y precisos antecedentes en el cine primero y en la televisión después, y su legitimación como categoría y concepto viene representada por la irrupción del formato de video que empieza ampliar e introducir nuevas formas de producción y distribución de imagen cinematográfica hacia las dos últimas décadas del pasado siglo. A partir de entonces se establece el término genérico y como tal incluyente de ‘audiovisual’ para considerar “a todo aquel medio de comunicación o expresión que tome como base de su lenguaje la combinación del sonido con la imagen en movimiento” (Fernández Diez y Martínez Albadia, 1999, p. 22). Bajo esa lógica se denomina audiovisual al conjunto de productos provenientes del cine, la televisión, el video en cualquiera de sus formatos y fines (video-arte, video-instalación, clip musical, video amateur), el spot propagandístico, publicitario e informativo, entre otros más. Al respecto Gubern (2000) ofrece una certera explicación:

(...) antes hablábamos de cine y ahora hay que hablar genéricamente, ante la mezcolanza de productos y canales de difusión, de audiovisual, como la provincia central y hegemónica de la cultura de masas contemporánea. De modo que la Galaxia Lumière, que nació a finales del siglo XIX como derivación del invento de la instantánea fotográfica puesta al servicio del invento de la linterna mágica, se ha convertido cien años después en una densa constelación electrónica (...) en la que figuran la televisión, el video y la imagen sintética producida por ordenador. Todas ellas son imágenes móviles que vemos en una pantalla, que es su soporte espectacular. Constituyen, por tanto, un mismo lenguaje, pero hablan diferentes dialectos. (Gubern, 2000, p. 349)

Por su parte, a esta nueva y densa constelación electrónica Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2009) la llaman la *pantalla global*. Al respecto ambos autores señalan que en menos de medio siglo se ha pasado de “la pantalla espectáculo a la pantalla comunicación, de la unipantalla a la omnipantalla” y que bajo esa misma lógica evolutiva el presente puede describirse como “el siglo de

la pantalla multiforme, planetaria y multimediática “ (Lipovetsky y Serroy, 2009:10). Es el siglo de la `pantalla global`. Estos autores se refieren al carácter omnipresente que la imagen en movimiento ha adquirido en menos de veinte años, omnipresencia que va de la mano con la llegada de las TIC e Internet, en especial la Web 2.0, que han permitido la ampliación y diversificación de las formas de registro, reproducción, distribución y circulación de dichas imágenes.

“Es imposible no darse cuenta –nos recuerdan Lipovetsky y Serroy–: con la era de la pantalla global, lo que está en proceso es una tremenda mutación cultural que afecta a crecientes aspectos de la creación e incluso de la propia existencia” (Ibíd., 2009, p. 11). Mutación que ha derivado en lo que algunos autores ya identifican como nueva cultura audiovisual o cultura audiovisual contemporánea (Belsunces, 2011; Roig, 2011). Es decir: el audiovisual visto ya no a partir sólo del dispositivo tecnológico sino dentro de un sistema complejo que contempla diferentes procesos: la producción, la circulación y distribución, el consumo y la recepción, así como las diferentes formas (colaborativas, participativas) de intervenir en esos procesos por parte de los usuarios y los múltiples usos que el audiovisual tiene en el ciberespacio.

De acuerdo con Belsunces (2011) esta nueva cultura audiovisual:

...Está fuertemente influenciada por las nuevas tecnologías digitales, tanto aquellas enfocadas a la producción, así como las que se enfocan a la distribución, o la participación. Para entender algunas de sus características, debemos volver sobre la creciente digitalización de los procesos y productos comunicativos, y la consiguiente interconexión que relaciona de formas cada vez más diversas a los productores, los contenidos y los públicos, y que permite que los contenidos fluyan de un media a otro dando como resultado nuevos tipos de estructura organizativa y narrativa. (Belsunces, 2011, p. 33)

En esta nueva forma de entender la cultura audiovisual se enfatiza el papel del usuario porque:

...No resulta para nada exagerado plantear que la interconexión de los públicos alrededor de intereses, experiencias e inquietudes comunes es uno de los principales motores de transformación no sólo de las industrias culturales sino del propio concepto de producción cultural...(donde) la tendencia a la participación, la colaboración, el diálogo crítico, la reapropiación, el intercambio, la difusión o la (co)creación de (y con) los públicos en la cultura audiovisual contemporánea tiene un profundo calado... (Roig, 2011, p. 12)

Según Pérez Pastor (2009) esta nueva cultura parece impulsada por una sola y contundente idea: “El usuario es un agente de cambio. Hoy, para profesionales o aficionados, las imágenes son de dominio público” (Pérez Pastor, 2009, p. 31). Esto representa que las anteriormente llamadas audiencias hoy se vuelven “usuaris, productoras y emisoras en la medida en que la interactividad que permiten las nuevas pantallas trasciende la mera interacción simbólica con ellas, para situar a las audiencias como creadoras de sus propios referentes, no sólo como re-creadoras simbólicas de significados o interpretaciones de los referentes producidos y emitidos por otros desde esas pantallas” (Rosas Mantecón, 2010, p. 38)

Es aquí precisamente donde resulta pertinente hablar del joven como una figura clave, activa y participe en esta nueva cultura.

Como se ha establecido desde el principio, se trata de estudiar las prácticas culturales (o ciberculturales) que los jóvenes generan y protagonizan, prácticas en las que las TIC juegan un papel clave, en especial aquellos dispositivos auxiliares para la producción/distribución de mensajes audiovisuales. En todo caso la pretensión ha sido focalizarse en el valor y el significado que la producción audiovisual toma en dichas prácticas, y la relevancia que aquellos adquieren en el establecimiento de ciertos vínculos colectivos e incluso de procesos formativos de carácter informal en los jóvenes.

Como ya se ha sugerido párrafos arriba Internet ha generado una transformación en las prácticas culturales relacionadas con el consumo audiovisual, prácticas que han contribuido a la configuración de esta nueva cultura y son los espectadores/usuarios jóvenes, fundamentalmente, los protagonistas de esta nueva dinámica. Es así como las TIC e Internet dan un nuevo giro a la

perspectiva cultural en torno al estudio del joven y sus prácticas, porque para algunos autores estas nuevas dinámicas son lo que conforman las ciberculturas juveniles (Feixa, 2011; Urresti, 2008).

¿Qué es lo propio de las ciberculturas juveniles y qué es lo que la caracteriza más allá del elemento tecnológico? ¿Es necesario plantear entonces alguna diferencia con respecto a las culturas juveniles, así sin el prefijo ciber? De acuerdo con Reguillo (2003) es importante tener en cuenta que lo juvenil, en tanto cultura, no representa una categoría unívoca y por lo tanto la juventud es una categoría culturalmente construida, no se trata de una esencia y, en tal sentido, la mutabilidad de los criterios que fijan los límites y los comportamientos de lo juvenil, está necesariamente vinculada a los contextos socio-históricos, producto de las relaciones de fuerza de una determinada sociedad.

Reguillo (2000) además plantea que las culturas juveniles se traducen en determinadas formas organizativas, determinadas formas de entender, expresarse y ubicarse en el mundo y por los diversos modos en que se asumen como ciudadanos, aunque siempre es fácil, desde el punto de vista etnográfico, ubicar una constante transversal: el grupo de pares, que opera sobre la base de la comunicación, se constituye en un espacio de confrontación, producción y circulación de saberes, que se traduce en acciones. “De maneras diversas, con mayor o menor grado de formulación, lo que caracteriza a estas grupalidades es que han aprendido a tomar la palabra a su manera y a reapropiarse de los instrumentos de comunicación” (Reguillo, 2000, p. 14).

Por otra parte, Urresti (2008) señala que hablar de ciberculturas juveniles representa hablar de ámbitos de encuentro virtual entre jóvenes que, a pesar de estar distantes en el espacio, intercambian información y datos sobre cuestiones de su interés, se relacionan entre sí con encuentros reales y posteriores, se comunican a diario a través del chat y los foros y, en ese conjunto de flujos diversos, forjan una imagen de sí mismos, de los grupos a los que pertenecen, tomando conciencia de la generación en la que se incluyen y el mundo que les rodea.

En gran medida a ello se debe que, en la llamada sociedad digital y a partir de la convergencia tecnológica:

el sector juvenil se ha transformado y en muchos sentidos ha pasado de ser protagonista de los cambios. Por primera vez, lejos de analizarlos desde extremos opuestos, los jóvenes pueden ser vistos como actores fundamentales de los cambios sociales. Ellos se están apropiando de las nuevas tecnologías de una manera más contundente que los demás grupos etarios (Crovi Druetta, 2000, p. 133).

Los jóvenes son los actores sociales que se han posicionado como los usuarios potenciales de las nuevas tecnologías en el entorno actual, proceso de definición que remite a una estructura de capitales culturales e intereses que posee cada sujeto que se relaciona con Internet de acuerdo con las capacidades adquiridas, su lugar en la distribución de capitales culturales y adscripción a cierto grupo social (Winocour, 2006).

Para Gómez (2007) dos aspectos que resultan clave en el acercamiento al uso de las nuevas tecnologías por parte de los jóvenes son la alfabetización mediática que en su trayectoria como usuarios han configurado con el paso de los años y el lugar que ese aprendizaje continuo les otorga en el interior de sus hogares ante las generaciones adultas.

Por lo mismo, hablar de ciberculturas juveniles es referirse a la figura del sujeto juvenil

“...Como productor cultural en su adscripción a espacios de afinidad dentro de la cultura audiovisual y mediática a partir de la configuración de recursos y estrategias alternativas de carácter lúdico dentro de Internet, que le permiten también solucionar necesidades múltiples” (Ávalos, 2011, p. 47).

En síntesis, de acuerdo con Martín Barbero (2002), las culturas juveniles de hoy son la expresión de una generación formada por sujetos dotados de una ‘plasticidad neuronal’ y elasticidad cultural que es, a su vez, una apertura a muy diversas formas, adaptación a los más diversos contextos y una enorme facilidad para los “idiomas” de la imagen y la computadora, esto es para entrar y manejarse en la complejidad de las redes informáticas. Es así como los jóvenes articulan hoy las sensibilidades modernas a las posmodernas en comunidades virtuales, y frente a las culturas letradas las culturas audiovisuales rebasan ese tipo de adscripción congregándose en ‘comunidades’

hermenéuticas' que responden a nuevas maneras de sentir y expresar la identidad. Para decirlo en términos de Ardèvol (2003) las ciberculturas juveniles pueden apreciarse como formas culturales emergentes, propias de la contemporaneidad, generadoras de cierta producción cultural sustentada en las nuevas tecnologías.

Aspectos metodológicos del proyecto

A partir del objetivo general –analizar lo audiovisual, su consumo y apropiación, como generador de procesos de sociabilidad de jóvenes en el ciberespacio– se ha seguido un diseño metodológico, de corte cualitativo, compuesto por diversas técnicas: desde el estudio de caso, es decir la selección de grupos asumidos como comunidades, conformados en la red social Facebook e integrados a partir del interés por el intercambio de material audiovisual (series de televisión, cine, videos musicales, etc.) a la etnografía virtual que como tal contempla la observación participante y la entrevista semidirigida a sujetos clave e integrantes de estas comunidades. Concretamente se ha dado seguimiento etnográfico al grupo Alucardos y se han aplicado, hasta el momento, un total de quince entrevistas.

Con ello se ha buscado el estudio y la comprensión integral de los procesos que se estructuran en las comunidades virtuales. Por ello, el proyecto de donde se desprende la presente comunicación ha tenido predominantemente como ámbito de desarrollo el espacio virtual, es decir es un proyecto que investiga sobre el espacio virtual en el espacio virtual (Ruiz, 2013; Estalella y Ardèvol, 2010) y que se concentra en comunidades virtuales como estudio de caso, particularmente grupos organizados a través de Facebook.

La decisión de enfocarse en grupos o comunidades virtuales se ha tomado siguiendo las sugerencias de algunos autores (Urresti, 2008, Igarza, 2010; Morduchowicz, 2012; Urteaga, 2013; García Canclini, 2013) quienes afirman que las respuestas a las posibles incógnitas relacionadas con la juventud, vista desde una perspectiva cultural, se encuentra, precisamente, en esas nuevas formas de agregación social en el espacio virtual.

En ese sentido el proyecto representa un estudio a nivel micro, con el propósito de evitar la dispersión metodológica y la pérdida de orientación, centrándose en esos contextos particulares que expresan la lógica social dominante en la sociedad de la información (Ruiz, 2013).

Intersecciones: sociabilidad y consumo audiovisual como apropiación

En la primera fase de resultados destaca la asociación de agendas de navegación con el cine, práctica cultural transversal al proceso de interactividad juvenil, y otras actividades de entretenimiento. La más que evidente relación de producción, recepción y consumo de contenidos audiovisuales en el ciberespacio y de la cultura de la participación, reconocida como la creación, reproducción e intercambio de contenidos como matriz de comunidades virtuales (Jenkins, 2008), permite explorar las agencias y los capitales juveniles activados en el contexto actual e imaginar, incluso, ciertos procesos de aprendizaje y apropiación mediáticos (Ávalos, 2011).

Es en estos aspectos donde la nueva cultura audiovisual y las ciberculturas juveniles se interseccionan. Y es en esas intersecciones donde se han producido encuentros, contactos y formas de relación impensables en el concierto de los medios, nuevas formas de sociabilidad que integran comunidades o grupos virtuales (Winocur, 2005). Intersecciones que permiten hablar también de nuevas sensibilidades en torno a la imagen, al audiovisual traducidas en acciones tan concretas como la propensión al archivo de material reciente y remoto, clásico y raro, el intercambio compulsivo de todo material archivado y recuperado y la urgencia por poner en común aquello que el audiovisual expone, manifiesta y evidencia de manera rápida y directa (Pujol, 2011). Desde el punto de vista de la investigación y la educación, se trata de una serie de procesos en la que “la aceleración (capacidad de introyección de la novedad), interiorización de las pantallas y consumo digital –por parte de los jóvenes– está avanzando a una velocidad pavorosa y nosotros, mientras tanto, todavía estamos discutiendo cuál debe ser el abc de la alfabetización digital” (Piscitelli, 2011, p. 184).

De acuerdo con Roig (2011) es posible hablar de la implicación de los jóvenes en la nueva cultura audiovisual en tres sentidos:

- 1). Su facilidad para organizarse en grupos para el intercambio de materiales propios de la cultura mediática.
- 2). Su facilidad para generar procesos e instaurar espacios virtuales de sociabilidad.
- 3). Su facilidad para adaptarse a los rápidos avances tecnológicos adquiriendo habilidades y competencias en el proceso.

En ese sentido la nueva cultura audiovisual es una cultura propia de los tiempos que corren y producto de un sector, el de los jóvenes, que encuentran en las imágenes sus referentes.

Ello se debe a la percepción que los jóvenes tienen respecto al ciberespacio. El ciberespacio generalmente lo relacionan con cierta autonomía y esto les ha permitido desarrollar la idea de que la información, especialmente las imágenes, deben ser accesible a todos. La noción de que en el ciberespacio la práctica del consumo cultural se ha democratizado, o bien, dicho en términos simples, que ahora todos pueden acceder sin normatividad alguna a una gran variedad de bienes culturales permea en los comentarios de los entrevistados. Tal como señalan Pérez Pastor (2009) y Roig (2011) la idea de que las imágenes son del dominio público es compartida por la práctica totalidad de los informantes.

Esta idea de accesibilidad a bienes culturales permite percibir en los jóvenes el descubrimiento de opciones de organizaciones virtuales que sirven para gestionar sus consumos culturales. Para Roig (2011) esta forma de desenvolvimiento de los jóvenes a través de la red los ha vuelto más activos de tal forma que pueden controlar el flujo de los medios para interactuar con otros consumidores constituyendo grupos y comunidades que expresan públicamente sus deseos y sus críticas.

Al respecto, señala Scolari (2008) que la red es ante todo un ambiente de comunicación e interacción que se usa hoy más que nunca para compartir con otros usuarios experiencias colaborativas. Es un generador de discursos, un espacio enunciativo donde una variedad de intereses declaman sus orígenes, mitos y tendencias. Ese sentido de colaboración se manifiesta claramente en los jóvenes al organizarse en comunidades a través de las cuales se permiten gestionar sus hábitos de consumo así como sus maneras de socializar a través de lo mediático (Gómez, 2015).

Las comunidades virtuales son las formas más evidentes de las ciberculturas juveniles. “Una comunidad virtual –dice Lèvy (2007, p. 100)– se construye sobre afinidades de intereses, de conocimientos, compartiendo proyectos, en un proceso de cooperación o de intercambio, y esto independientemente de las proximidades geográficas y de las pertenencias institucionales”.

...lejos de ser frías, no excluyen las emociones fuertes. Por otra parte, ni la responsabilidad individual ni la opinión pública ni su juicio desaparecen en el ciberespacio. Finalmente, es raro que la comunicación a través de las redes informáticas sustituya pura y simplemente a los encuentros físicos: la mayor parte de las veces, es un complemento o una ayuda. (Lèvy, 2007, p. 100)

Los jóvenes y la “audiovisualización” de la web: A modo de conclusión

En definitiva la nueva cultura audiovisual es una cultura propia de los tiempos que corren y producto de un sector, el de los jóvenes, que encuentran en las imágenes sus referentes.

Finalmente es importante remarcar que ello no sería posible sin tres elementos que se antojan básicos en la cultura audiovisual contemporánea y consecuencia lógica del devenir tecnológico:

- 1). La aparición de celulares inteligentes y otros dispositivos móviles con capacidades de procesamiento avanzado ha provocado la “proletarización” (Artopoulos, 2011) de Internet y la tecnología digital.
- 2). Esta accesibilidad viene a reafirmar el posicionamiento y empoderamiento del sector juvenil en la Red, es decir la llamada cultura juvenil encuentra en esta nueva cultura audiovisual una forma de expresión y reafirmación de su identidad, estas nuevas pantallas se integran a la identidad del joven y a los procesos socio-culturales que le dan sentido (Artopoulos y Urresti, 2011; Igarza, 2010; Reig y Vílchez, 2013).

- 3). El combo tecnológico nuevos dispositivos-Facebook-Youtube es adoptado, mayoritariamente por los jóvenes, para la producción y el consumo de bienes culturales (Igarza, 2010), de tal forma que el fenómeno a destacar es la “audiovisualización creciente de la web como parte y producto de las ciberculturas juveniles” (Ibíd, p.86).

Finalmente es importante señalar que todo ello ha sido posible gracias a un conjunto de aperturas en los procesos que han llegado de la mano de las TIC:

“En primer lugar se produce una apertura tecnológica, es decir, la mayor facilitación al acceso y uso del software y equipos de producción, así como también a plataformas tecnológicas que permiten la colaboración y la amplia difusión de los objetos producidos. Por otro lado, se da también una apertura relacionada con el acceso y uso de los contenidos. En tercer lugar, se produce una apertura de la experiencia, que vemos reflejada en la tendencia creciente a que un concepto o historia se desarrolle de forma sistemática a través de diferentes medios. Este desarrollo induce a diferentes expertos a considerar que la capacidad para contar historias se ha desinstitucionalizado, aunque sea de forma parcial. Finalmente se produce una apertura de los proyectos y por tanto la implicación del usuario en los procesos creativos.” (Lacalle y Sánchez-Navarro, 2012, p. 19)

REFERENCIAS

- Ardèvol, E. (2003). *Cibercultura: un mapa de viaje. Aproximaciones teóricas para el análisis cultural de Internet*. Ponencia presentada en el 9º Congreso de Antropología. Barcelona
- Artopoulos, A. et al. (2011). *La sociedad de las cuatro pantallas. Una mirada latinoamericana*. Madrid, España: Ariel-Fundación Telefónica
- Ávalos, J. (2011). Transmedialidad y cultura de participación en los usuarios jóvenes de Internet de Tijuana. *Revista Virtualis*, 4, 45-66.
- Balestrini, M. (2010). El traspaso de la tiza al celular: Celumetrajes en el Proyecto Facebook para pensar con imágenes y narrativas transmedia. En *El proyecto Facebook y la posuniversidad* (pp. 35-47). Buenos Aires, Argentina: Ariel-Fundación telefónica.
- Belsunces, A. (2011). *Producción, consumo y prácticas culturales en torno a los nuevos media en la cultura de la convergencia*. Barcelona, España: UOC.
- Crovi Druetta, D. (2000). Los jóvenes ante la convergencia tecnológica. *Comunicación y Sociedad*, 38, 127-143.
- Feixa, C. (2006). Generación XX. Teorías sobre la juventud en la era contemporánea. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 4(2), 1-18.
- Fernández Díez, F. y Martínez, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona, España: Paidós.
- García Canclini, N. (2013). De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes. En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid, España: Fundación telefónica.
- Gómez, H. (2007). *Estratos espaciales y de comunicación en los estudios sobre la juventud. Una revisión de los estudios de los consumos culturales juveniles en México*. Anuario CONEICC de investigación de la comunicación. No. XV. CONEICC. pp. 185-212.
- Gubern, R. (2000). *El eros electrónico*. Madrid, España: Ed. Taurus.
- Hine, C. (2004). *Etnografía virtual*. Barcelona, España: Ed. UOC.
- Igarza, R. (2010). Nuevas formas de consumo cultural: Por qué las redes sociales están ganando la batalla de las audiencias. En *Comunicación, media y consumo*, 7(10), 59-90. Sao Paulo.
- Islas Carmona, J. (2008). El prosumidor. El actor comunicativo en la sociedad de la ubicuidad. En *Revista Palabra –Clave*, 11(1), 29-39.
- Jenkins, H. (2009). *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración*. Barcelona, España: Paidós.
- . (2010). *Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión*. Barcelona, España: Paidós.
- Lacalle, C. y Sánchez-Navarro, J. (2012). Audiovisual 2.0: Narrativas, recepción y consumo en los nuevos hipertextos. En *Análisi. Quaderns de comunicació i cultura, segona época, febrer 2012*, UAB-UOC, Barcelona. (pp. 19-21).
- Lévy, P. (2007). *Cibercultura La cultura de la sociedad digital*. México: Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona, España: Anagrama.
- Martín-Barbero, J. (2002). *Jóvenes: comunicación e identidad*. (En línea) (Consulta: 13 de febrero del 2013) <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm>
- Pérez Pastor, L. (2009). *Redefinición del espectador cinematográfico en relación al audiovisual contemporáneo*. Barcelona, España: Universitat Pompeu Fabra.
- Piscitelli, A. (2011). Nativos e inmigrantes digitales: ¿Brecha generacional, brecha cognitiva o las dos juntas? *Revista mexicana de investigación educativa*, 11(28), 179-185.
- Pujol, C. (2011). *Fans, cinéfilos y cinépagos. Una aproximación a las culturas y gustos cinematográficos*. Barcelona, España: UOC.
- Reguillo, R. (2000). Las culturas juveniles: Un campo de estudio; breve agenda para la discusión. *Revista brasileña de educación*, (23), 103-118.

- Reig, D. y Vílchez, L. (2013). *Los jóvenes en la era de la hiperconectividad: Tendencias, claves y miradas*. Madrid, España: Fundación Telefónica.
- Roig, A. (2011). *Trabajo colaborativo en la producción cultural y el entretenimiento*. Barcelona, España: UOC.
- Urteaga, M. (2013). De jóvenes contemporáneos: Trendys, emprendedores y empresarios culturales. En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 25-44). México: Fundación Telefónica.

SOBRE LOS AUTORES

José Alberto Abril Valdez: Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Maestro y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Sonora. Desde 1994 es profesor adscrito a la División de Ciencias Sociales, de la Universidad de Sonora (México), en las áreas de producción y comunicación audiovisual. Ha realizado proyectos de investigación sobre la historia del cine regional y publicado diversos artículos sobre cine en la prensa regional y artículos académicos en revistas internacionales. Es autor del libro *Función de medianoche. Comentarios sobre cine y otros asuntos audiovisuales* (Ed. Altanoche, México, 2007) y de *Memorias del cine en Hermosillo (1895-1995)* (en proceso de publicación).

Gustavo Adolfo León Duarte: Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Sonora (México) y Doctor en Periodismo y Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es profesor-investigador en el Departamento de Psicología y Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Sonora; es autor de varias obras como *La nueva hegemonía en el pensamiento latinoamericano de la comunicación. Un acercamiento a la producción científica de la Escuela Latinoamericana de la Comunicación* (2007) y *Sobre la investigación de la comunicación en América Latina. Estrategias y prácticas científicas de la comunicación hoy* (2007). Actualmente es coordinador del Posgrado Integral en Ciencias Sociales, de la Universidad de Sonora.

El entramado visual y una reiteración de la tradición visual occidental en la serie “PICTURE WINDOWS”

Juliana Robles de la Pava, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen: La relevancia de la tradición representativa sustentada en la construcción perspéctica del espacio se pone de relieve en múltiples producciones del mundo de la cultura visual, demandando un análisis que cuestione el propio estatuto y condición de posibilidad de aquellas imágenes. La serie fotográfica de John Pfahl “PICTURE WINDOWS” propone, desde este análisis, un acercamiento a la denominada episteme escópica referenciando su vínculo ineludible con la memoria visual constituida dentro de la historia del arte de occidente. Es una manera posible de visitar aquella narrativa del Naturalismo que ha permanecido en diversidad de formas productivas atravesadas a su vez por nuevas modalidades de la imagen.

Palabras clave: episteme escópica, naturalismo, picture windows

Abstract: The relevance of the representative tradition gets highlighted with a number of productions in the world of visual culture, demanding an analysis that question the own statute and condition of possibility of those images. The series of photographs by John Pfahl “PICTURE WINDOWS” proposes, from this analysis, an approach to the so-called scopic regime, referencing its inevitable link with visual memory constituted within the history of Western art. It is a possible way to revisit the narrative of Naturalism that has remained in a diversity of productive ways fell across by new types of images.

Keywords: Scopic Regime, Naturalism, Picture Windows

“I often wondered why I was attracted to certain landscapes and not others and why my photographs and depictions by other artists looked the way they did, Archetypes imprinted on my mind started me on a search (...)”
John Pfahl

El mundo de la cultura visual ha puesto a disposición para la Historia del arte y los Estudios Visuales innumerables fenómenos y manifestaciones que traen aparejada en su constitución misma una situación problemática de origen. Esto significa que son varios los factores que intervienen en la conformación de un producto que en sí porta cualidades específicas, pero que resulta deudor de aquellas maneras de mirar que se fueron conformando a lo largo de la historia.

La teorización sobre la visión y la visualidad está vinculada con modelos, que como lo ha mencionado Jonathan Crary, plantean una continuidad ininterrumpida de la tradición productiva en el ámbito de la imagen. Fue de este modo como se estableció un hilo conductor entre la perspectiva quattrocentista y las construcciones de imágenes fijas y en movimiento que surgieron durante el siglo XIX. Este trabajo mantiene aquella noción pero sin querer determinar que la diversidad de imágenes resultante no fue transformándose en muchos aspectos a lo largo de la historia.

Martin Jay denominó “perspectivismo cartesiano” (Jay, 1988, p. 5) a aquel modelo visual hegemónico durante la modernidad en Occidente y, Richard Rorty resaltó que las representaciones ubicadas en la mente fueron las que sustentaron aquellas ideas sobre una racionalidad subjetiva que definió la soberanía del modelo visual moderno como una experiencia “natural” de la visión. Este paradigma de Occidente fundó su visualidad en la construcción de la caja perspéctica que Leon Battista Alberti definió en los siguientes términos en su tratado *De pictura* (1436), tomando como punto de referencia la labor del pintor:



Primero, dibujo en la superficie a pintar un rectángulo, tan grande cuanto me place, que es para mí como una ventana abierta desde la cual se verá la “historia”, y determino cuán grandes quiero que sean los hombres en la pintura. Divido la longitud de estos hombres en tres partes, que proporciono con la medida que el vulgo llama braccio (...). Luego divido con esta medida la línea yacente del rectángulo dibujado en tantas partes cuantas caben en ella (...) sitúo en el rectángulo un solo punto al que dirigir la mirada (...) Situado el punto céntrico, trazo líneas rectas desde ese punto céntrico hasta cada una de las divisiones de la línea de base (Alberti, 2007, pp. 84-85)

El devenir de la historia fue asentando y perfeccionando esa construcción de un modelo visual restrictivo, hasta la sistematización absoluta lograda por el dispositivo fotográfico durante el siglo XIX. Las limitaciones de este modelo estaban vinculadas con el rechazo a otros principios de conformación del espacio representativo que fueron largamente utilizados desde la temprana Edad Media (Romero, 2011, pp. 9-19) hasta los albores del gótico internacional. La perspectiva jerárquica y la utilización de diversos puntos de vista para esclarecer la propuesta narrativa, fueron algunos de los principios representativos más utilizados en talleres y *scriptoria*. Por su parte, la sistematización del modelo perspectico se radicalizó con el advenimiento del dispositivo fotográfico que fue antecedido por diversos aparatos de generación de imagen a lo largo del siglo XIX, basando su dispositivo óptico en las directrices del espacio artificial euclidiano. La irrupción de las vistas de Canaletto durante el siglo XVIII, tensionaron los planteos más ortodoxos de la visión albertiana y se apropiaron de modalidades de visión que luego culminaron en la materialización de la impresión de la luz sobre el papel.

Las fotografías de la serie “PICTURE WINDOWS” de John Pfahl, realizadas entre 1978 y 1981, se produjeron bajo la égida de un entorno que avalaba y motivaba la producción fotográfica. La importancia de la creación de departamentos y colecciones de renombre, como el departamento de fotografía del MoMA, creado hacia 1940, y la Eastman House que fue inaugurada en 1949, resultó paradigmática para este nuevo contexto de la producción fotográfica. Los Estados Unidos, conformaron para la década del 40 un ámbito de profusión en cuanto a la producción de imagen impresa sobre todo, a causa del perfeccionamiento de dispositivos de reproducción de imágenes.

En términos generales, las fotografías de Pfahl, fueron clasificadas hacia la década del 90 por autores como Deborah Bright y Daniel L. Collins dentro de la categoría genérica de paisajes. Establecidas dentro de una modalidad histórica de la expresión pictórica, estas fotos entraron en un diálogo ineludible con uno de los géneros más predominantes en la producción plástica de Occidente, apuntando a revalorizar aquella premisa que Peter Galassi conjugó en el concepto de “tradiciones estéticas” (Galassi, 1981). Esta clasificación aclama, sin embargo, algunas precisiones. La imposibilidad de comprender a esta serie dentro del género de paisaje consagrado en la pintura del siglo XVIII resulta evidente, si bien las fotos retoman una construcción morfológica existente en la continua duración temporal de nuestra tradición figurativa (Kubler, 1962). Esta tradición fue aquella que se estableció con los parámetros de contención espacial de los primeros pintores sobresalientes en el Trecento italiano, tal como Giotto y, Masaccio en los inicios del 1400. El establecimiento de las figuras dentro de un espacio mensurablemente homogéneo conformó un punto de partida para las investigaciones de corte científico posteriormente desarrolladas por Brunelleschi. Tal postura señala la pervivencia de una tradición representativa que se reconfigura dentro de las prácticas expresivas dispuestas por el medio fotográfico y que tiene como antecedente, en tanto género, a las *vedute* venecianas en donde la visión constituye un asunto materializado dentro del procedimiento pictórico.

Las vistas de Venecia elaboradas por Giovanni Antonio Canal –Canaletto– durante el setecientos italiano conformaron un género propio que se equiparó con la determinación descriptiva de la categoría de paisaje. Sin duda, estableciendo un paralelo con las vistas fotográficas consagradas a lo largo del siglo XIX, estas pinturas de Canaletto están totalmente imbuidas de una experiencia individual que, no en vano, derivaron en el denominado *capricci*, el cual alimentó el mercado turístico veneciano durante décadas (Beddington, 2010).

Estas vistas, en algunos casos con referencias concretas al entorno natural o en ocasiones como resultado de una inventiva del artista, constituyeron una variación de la ortodoxa caja italiana en

donde se definía el espacio pictórico en términos euclidianos. La multiplicación de los puntos de vista y áreas de fuga postularon una variación representativa que, no sólo estaba en deuda con la tradición flamenca del siglo XV sino a su vez, con toda la deriva del paisaje holandés del siglo XVII. Por más que algunos autores retienen la noción de la obra de Canaletto como una crónica de la Venecia del siglo XVIII, la tensión con la visión intimista se deja ver en tanto no hay una correspondencia compositiva, materialmente, con la naturaleza de la visión, ni con el artificio que como Alberti, pretende emularla a través de la conformación de un postulado científico-matemático (Lamina I). Es por este motivo que los paisajes urbanos de Canaletto tal como lo menciona Tatarkiewicz, representan la realidad entendida como concepto que no solo involucra a la naturaleza sino también a la cultura en tanto creación del ser humano (Tatarkiewicz, 2010, p. 325).

Esta manera de leer la importancia de la tradición representativa, desde una perspectiva que revaloriza la condición de la mirada, es una cuestión fundamental para la comprensión de este trabajo. El mismo, pretende desentrañar el entramado visual contenido en la serie fotográfica de John Pfahl, además de buscar caracterizar lo que José Luis Brea denominó como el “régimen escópico” (Brea, 2007; Metz, 1982; Jay, 1988). Es por lo tanto que intentaremos describir aquellos regímenes representacionales contenidos en esta producción fotográfica y explicitar las posibles estrategias de conformación de sentido que se vinculan a la determinación de un significado “original” de la concepción de la visión. El cual, se transformó de manera variable a lo largo del tiempo, pero retuvo una lógica ordenadora en la producción de imágenes durante los distintos momentos de nuestra historia.

Hans Belting estableció que “las imágenes fotográficas simbolizan tanto como las mentales nuestra percepción del mundo y nuestro recuerdo del mundo” (Belting, 2007, p. 265). El autor, desde una perspectiva antropológica, ha buscado reconstituir una historia de la imagen que exceda los campos tradicionales de la historia del arte y la estética. De esta manera ha planteado una noción de la misma como concepción y producto, restituyendo un valor específico a la diversidad de imágenes a las que hacemos referencia en la vida diaria y, en los discursos científicos. Siguiendo la propuesta de Belting, es el carácter simbólico el que denuncia la condición cultural del régimen de lo visual, sometido a la configuración, la historicidad y la relevancia de los conceptos y categorías que lo atraviesan.

La problemática que traza esta serie fotográfica de Pfahl permite pensar características definidas desde una determinación icónica debido a que pone de manifiesto el problema de una semejanza atemporal. Pero el problema del símbolo, no queda desdeñado en tanto los productos visuales funcionan, simultáneamente dentro de diversas modalidades de producción signica (Eco, 2007). De este modo, se presentan como símbolos e iconos al mismo tiempo, respondiendo así a una noción de imagen que en términos semióticos se ha entendido como textos hipocodificados (Eco, 1977, pp. 210-214) es decir, producidos por una concepción inventiva a partir de un “vínculo motivado entre expresión y contenido” (Pérez Carreño, 2002, pp. 86-91), instaurando sus propias reglas y definiendo sus términos contextuales específicos.

La condición simbólica de la imagen, de acuerdo a la perspectiva semiótica, ha sido cuestionada en el ámbito de los estudios al respecto de la fotografía, sobre todo, y siguiendo el análisis de W. J. T. Mitchell, por la diferencia insalvable de la fotografía respecto a los esquemas metodológicos de análisis del lenguaje. Debido que la fotografía ha sido caracterizada como mensaje sin “código” y concebida como una transcripción puramente visual de la realidad, este postulado se hace presente como una “paradoja fotográfica” (Barthes, 2009, pp. 11-15) determinando los dos estatutos de la imagen; en tanto denotación de una realidad sensible y, en tanto connotación de una interpretación intelectual. Resulta indiscutible que hay elementos que permiten hablar de la fotografía como lenguaje y a la vez como no lenguaje. Entender la serie de John Pfahl en tanto convención y huella, es una premisa de análisis que encausa el objetivo de deconstruir sus modalidades narrativas.

Las determinaciones del carácter indicial del dispositivo fotográfico han sido ya bastante desarrolladas sobre todo en los trabajos de Susan Sontag, 1977; Rosalind Krauss, 1977; Philippe Dubois, 1983; Jean Marie Shaeffer, 1987; Jacques Aumont, 1990, entre otros. Si bien esta es una condición ineludible por la naturaleza física del dispositivo fotográfico, este trabajo se interesa en

dar cuenta de las referencias históricas y visuales a las que remiten las fotos de Pfahl. Entendiendo, que es en su cualidad de signo icónico donde residen las premisas para la elaboración de imágenes que la visión occidental ha exaltado como modelo predominante en las producciones estéticas de los últimos quinientos años. Así, encontramos en los conceptos de Eco un camino para inquirir sobre ese entramado de significación en la obra de este fotógrafo.

La lectura de la serie, a partir de su estructura compositiva o visual nos devela la presencia de una correspondencia de unidades perceptivas y culturales codificadas, o bien, como menciona Eco, de unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva, vinculada con el orden efectivo de lo visual. Apropiándose de la tradición representativa que habilita la conformación de un espacio mensurable, la selección de Pfahl constituye una metaimagen en tanto resulta ser “un discurso sobre la visión y la representación” (Mitchell, 2009, p. 64) que demuestra cambios evidentes, así como permanencias en su dimensión representativa. Aquella diferencia e irreductibilidad foucaultiana de la imagen al lenguaje, nos ha posibilitado, tal como lo dice Mitchell ver “la representación como un campo dialéctico de fuerzas, en lugar de cómo un “mensaje” determinado o un signo referencial” (Mitchell, 2009, p. 63). En este caso, las composiciones con rectas y diagonales que se conjugan en un punto, además de los objetos dispuestos en diversidad de planos, nos traen a la memoria la infinidad de modelos de construcción de imágenes que han sido frecuentemente interpretados como “actitudes naturales”, eludiendo el problema del artificio en la conformación de la imagen.

Materialmente, obtenemos respuestas que nos devuelven la realidad de aquellas fotos. La insistencia en toda la serie en la definición de un marco común, oscuro, nos podría llegar a remitir a ese espacio interior del aparato fotográfico en donde la vista se refleja como resultado de la apertura del obturador. Esta definición, de un espacio interior nos ofrece un “escape al paisaje” que concretiza no solo una dimensión metavisual, definida como la vista de una vista, sino además la imposibilidad del aparato fisiológico de realizar cualquier emprendimiento de encuadre. Victor Stoichita revalorizó el papel de la pintura holandesa del siglo XVII como paradigma de una propuesta metapictórica dentro de una proposición de conformación metódica para la elaboración de cuadros (Stoichita, 2000, pp. 155-157). Este estudio ha dado cuenta de una tradición perenne en occidente de “encajar un cuadro dentro de otro cuadro” que sin duda configuró uno de tantos recursos dentro del campo representacional.

El tema de la composición en las producciones visuales es un punto de referencia definitivo a la hora de discernir sobre sus características constitutivas y, más aun, es el punto clave que posibilita su clasificación dentro de tradiciones de la visualidad encarnadas en una materialidad específica. De tal manera, en la serie PICTURE WINDOWS se erige gran parte de la codificación precedente de la experiencia perceptiva occidental, en cuanto pone al descubierto un discurso sobre la visión y lo que se conoce de la misma a través de los procedimientos de elaboración estética que han configurado artificios de construcción de la imagen en algunos casos con fines precisos y en otros como postulados individuales.

Esto se vuelve indiscutible cuando se realiza una descripción minuciosa de cada una de las fotografías de la serie y se ubican en diálogo con producciones visuales anteriores.

Las 41 fotografías responden al principio de construcción matemática del espacio homogéneo. Este principio fue ampliamente estudiado por Erwin Panofsky (1973) para la caracterización de la construcción perspectiva exacta surgida en los albores del Renacimiento florentino. Casi podríamos pensar a las fotografías de Pfahl como una “forma simbólica” (Cassirer, 2013) a través de la cual una determinada concepción sobre la representación se identifica con cada una de las imágenes de esta serie, manifestando lo que Aumont definió como una cierta concepción de lo visible (Aumont, 1992, p. 225) al interior de ellas. El punto de fuga central, en donde confluye una mirada monocular dispone la generación de un espacio en profundidad que se extiende más allá del límite del marco de la ventana. Nos recuerdan aquellas pinturas elaboradas por muchos artistas italianos del Quattrocento como podría ser el caso de *Viejo con un niño* de Domenico Ghirlandaio (Lamina II) o de *La muerte de la Virgen* de Andrea Mantegna (Lamina III). Algunas de las fotos, nos enfrentan a un límite preciso que imposibilita el escape al paisaje otras, conforman la generación de un espacio exterior que se

funde con el horizonte. Al igual que lo describiera Alberti, la ventana es un espacio abierto al mundo o a la historia y, las vistas de Canaletto una específica variación de esos postulado que, posteriormente, constituyeron un género delimitado como fue el de la *vedute* el cual insistió, cabalmente, en la penetración de un espacio en profundidad. Este recurso consistió “en recortar en una de las partes en superficie de la composición, una ventana en el interior de la cual se coloca una vista abierta sobre la naturaleza” (Francastel, 1960, p. 64). Tal modo de construcción de la imagen no significó una “identidad de ángulo visual” (Francastel, 1960, p. 64) sino un artificio que encontró sus matices al interior de distintas soluciones estilísticas. En vínculo con esto, François Soulages plantea que las condiciones de posibilidad de la fotografía determinan su no objetividad, argumentando al respecto que la imagen de la fotografía no es natural, ni neutra, heredada de técnicas, prácticas y teorías determinadas históricamente (Soulages, 2010). Podríamos entonces retomar aquella frase que denuncia que “lo que las fotografías ponen inmediatamente al alcance no es la realidad, sino las imágenes” (Sontag, 2006, p. 231). Aquella condición de la visualidad, determinada por el devenir de los acontecimientos. Las vistas de Canaletto se inscriben, así mismo, dentro de esta línea de producciones *contra natura*, que forzosamente quisieron ser interpretadas en términos de registro o documento histórico. Buscando ser descritas como un reflejo de la visión empírica del canal veneciano a partir de la utilización, en algunas composiciones, de la cámara oscura, la lectura objetiva de estas producciones resultó limitada en cuanto al análisis de sus estructuras morfológicas elementales. De tal modo entenderlas como deudoras de los modelos de composición espacial de puntos focales múltiples y de aquel recurso quattrocentista de la monocularidad de la visión, es el camino que conduce a una interpretación mas enriquecedora de las pinturas.

Sintetizando, existen varias cuestiones que demandan una clarificación en cuanto al procedimiento de las fotografías de la serie. En primer lugar el parámetro compositivo se reitera a lo largo de toda la secuencia demostrado un patrón específico de significación que se define en términos operativos como una estructura de orden. En segundo lugar, el formato rectangular se conforma por dos planos que determinan la identificación de dos espacios; uno interior, desde el cual se posa el objetivo y, otro exterior, que se proyecta hacia el horizonte. El objetivo de la cámara encuadra tanto los límites del amplio ventanal como el límite de lo que en cierta clave interpretativa constituirían los de la visión empírica. Sin embargo, de ninguna manera la totalidad de la composición podría entenderse en los mismos términos en los que se entiende la visión física. Los elementos puestos en marco presentan una precisión descriptiva que resulta completamente inverosímil homologarla a la labor perceptiva. Tomando como referencia la psicología de la percepción, la mirada es una práctica situada que define las operaciones de la visión en términos de una naturaleza óptica, química y nerviosa. Es por lo tanto acertado pensar, que esta selección de encuadre responde a la tradición representativa más arraigada en la cultura occidental; aquella que se conformó como puro artificio científico y que se naturalizó a lo largo de los siglos como la manera “correcta” de ver y mostrar el mundo. El experimento anotado por el filósofo francés René Descartes en *La dioptrique* (1637) buscó confirmar la hipótesis de que el ojo humano era el equivalente orgánico de la cámara oscura. Este fue un paso fundamental que continuó instituyendo la creencia en la condición natural de los dispositivos mecánicos, como modelos menos compactos y sofisticados (Terpak, 2001, p. 143).

La *perspectiva artificialis* configuró desde los estudios de Brunelleschi (Lamina IV) y la sistematización de Alberti, el paradigma artístico del siglo XV en adelante. Agrupadas en torno a la noción de paisajes naturales y paisajes urbanos, las fotografías de esta serie de Pfahl conforman una reelaboración de aquella tradición que se instituyó como determinante en la historia de la mirada de Occidente. Estos paisajes, abiertos por la mediación del vidrio del ventanal que se hace imperceptible, salvo por su marco; son una manera de materializar la *veduta* que Alberti reclamaba para la tarea de la pintura de su tiempo. Se trata de un modo de visión que se conformó como modelo inventivo y que desembocó en natural, al igual que las *vedute* de Canaletto devinieron en un registro original de la experiencia del paisaje veneciano.

Resulta interesante, por tal motivo, pensar el título de la serie de manera concluyente. Si tomamos la literalidad de “PICTURE WINDOWS” esto significaría hablar en español de ventanal;

es decir de una ventana lo suficientemente grande como para contemplar un fragmento del ambiente natural. Pero si hacemos caso a la palabra “PICTURE”, particularmente, es certero que se trata de imagen; es decir, que ese marco de la ventana limita aquella imagen construida que se extiende en una profundidad hacia el horizonte visual. El mismo, captura de manera instantánea dando cuenta de sus limitaciones en cuanto a las sutilezas que manifiesta la condición perceptiva humana.

Un punto importante a tomar en cuenta, en estas producciones, es la frontera del espacio exterior con aquella que pertenece al espacio del observador. Nos aventuraríamos a exponer que es, en algún punto, la manifestación de ese lugar impuesto por la fábula del *naturalismo*, desarrollada a partir de la cimentación de la *perspectiva artificialis*. Es indudable que tal desarrollo no se trata de una pura convención, pues, como lo mencionó Ernst Gombrich, jamás se ha insistido lo suficiente en la idea de que el arte de la perspectiva apunta a una ecuación correcta: “pretende que la imagen aparezca igual al objeto y el objeto igual a la imagen” (Gombrich, 2000, pp. 254-57), de este modo resulta clara la extensión en el tiempo de una manera de mirar (Goodman, 1975, pp. 28-29) que es manifiesta en esta serie fotográfica y que tal vez nos demuestra que en algunas situaciones particulares percibimos el mundo como en la historia se ha figurado.

Las propuestas que refieren a la problemática de los modos de representación han sido constantes en múltiples expresiones vinculadas a la caracterización de la mirada, vale nombrar el caso de René Magritte, con *Les trahison des images* (1929) la fotografía de Jeff Wall *Picture for Women* (1979) y porque no decirlo el muy trabajado caso del Dibujo de Alain “Egyptian Life Class” (1955). Esta reiteración devela un deseo de conocimiento que pone el acento en aquellas prácticas que han aumentado el repertorio visual occidental de manera notable en más de veinte siglos de historia. No es una labor menor emprender la acción de hacerse cargo de la tradición y mucho menos si se trata de un procedimiento, muchas veces entendido como el mejor calificado para representar veraz y fielmente la realidad. Es sugestivo para este caso adentrarnos en la frase de Nelson Goodman cuando plantea que “si representar es cuestión de clasificación de los objetos más que de su imitación, de su caracterización más que de su copia, en modo alguno es cuestión de un informe pasivo” (Goodman, 1975, p. 30). Entonces, ¿se podría sólo denominar en términos de fotografía de paisaje a la serie “PICTURE WINDOWS”? o ¿valdría mejor, como posibilidad, pensar la serie como un emprendimiento fotográfico de la tradición pictórica *quattrocentista*, y de la puesta en evidencia de la cualidad constructiva de la fotografía? ¿Es ésta serie una expresión que nos permite develar la naturaleza de nuestro conocimiento visual?

En definitiva se trataría de un caso ejemplar para hablar del régimen de la visión y de regímenes de representación en el marco de un diálogo con el propio procedimiento fotográfico. Estas preguntas serían posibles modos de abordaje a producciones de esta naturaleza, en donde ciertas lecturas parecen insuficientes en el marco de una reflexión crítica.

Las cualidades de la imagen que definen las lentes de las cámaras fotográficas son una referencia indispensable para la discusión al respecto de una episteme escópica. Dentro del universo de artefactos que posibilitan la impresión lumínica sobre el material fotosensible, es de destacar el objetivo como el sistema óptico que determina las cualidades físicas del negativo obtenido. Si bien el objetivo se ha entendido en la lengua española como una lente o un sistema de lentes de un instrumento óptico. Dentro de la fotografía se extiende su significado en tanto herramienta de información técnica y estética. Las múltiples variables que logran inducir estos sistemas conforman la base representacional de la fotografía en tanto determinan el tipo de imagen que se imprime sobre el soporte. Es así, como el sistema óptico definido por los oculares transforma aquellas cualidades distintivas de la foto. En una tarea descriptiva observamos que hay una modalidad específica en la conformación de la imagen. Para esto, tres casos de análisis resultan particulares. El primero de ellos titulado: *1223 North 1st Street, Yakima, Washington, August 1979* (Lamina V) se entiende como una superficie bidimensional conformada por dos planos vinculados en términos de una profundidad de campo, acentuada por el valor bajo del plano que define al espacio interior desde el cual se ubica el objetivo de la cámara. Los límites que define la ventana, conformada por tres vanos, los laterales polarizados flanqueando el central, de mayor tamaño, abren una vista que se dirige al horizonte a pesar de estar interpuesta por una figura equina rampante a modo de estatua, en la cual

convergen las rectas que se dirigen al punto de fuga. La foto *814 South Spring Street*, Los Ángeles, California, April 1981 (Lamina VI) configura una estructura compositiva conformada de manera similar a la anterior, en tanto se define igualmente el espacio interior y los tres vanos; pero a diferencia de la misma no cuenta con la polarización de los vidrios laterales y además la vista hacia el horizonte se encuentra anulada por el edificio ubicado justo en frente del lugar desde donde se tomó la foto. El único escape de la mirada se da levemente hacia el costado izquierdo del observador, que muestra lo que podría ser la continuación de una calle perpendicular. La última de estas tres imágenes *65 Townsend Road*, Wanaque, New Jersey, January 1979 (Lamina VII), responde a lo que podría entenderse como una vista abierta al paisaje en donde el horizonte no lo constituye la línea de visión de una lejanía sino, un árbol en un plano adelantado que mitiga la sensación de profundidad.

Esta descripción da cuenta de la existencia de un problema que pone en suspenso varios presupuestos en torno de la fotografía, entendida en términos de simple procedimiento químico de impresión. Claramente esta es una instancia determinada por la condición física del aparato, pero la conformación de la puesta en imagen es el resultado de una *memoria visual* (Arnheim, 1986, pp. 109-112) que deviene objeto de reflexión. De este modo, se evidencia la presencia de determinados arquetipos, que funcionan como base de una indagación estética que encuentra sus modelos en el reconocimiento de una episteme visual inscripta en nuestra tradición figurativa.

Con el tiempo, los asuntos de las artes visuales devinieron efectivamente identificados con una ciencia de la observación mostrando que la acción de la mirada no se encuentra separada de la consciencia humana. Ciertas producciones como esta serie llevan a una búsqueda de esa consciencia, pretendiendo para sí el acceso a aquella dimensión propiamente constructiva de la experiencia humana donde el arte, en general, es el paradigma de aquella práctica perceptiva. Se trata de un caso que pone al descubierto aquellos códigos determinantes de nuestra cultura, los mismos que rigen los esquemas perceptivos, estipulando además la propia manera en que nos acercamos al mundo empírico. Retomando un poco las reflexiones de Foucault, pretendemos ver el mundo como observamos estas fotografías de Pfahl, pretendemos reconocer nuestra mirada, en ese modo de ver que configura un espacio que se comprende monocularmente a partir de la convergencia de rectas en un mismo punto del plano. Este podría ser un caso de la *aemulatio* (Foucault, 2008, pp. 37-38) en donde no hay un nivel claro de encadenamiento ni proximidad en términos temporales, pero en donde se produce primero una semejanza a modo de simple reflejo que luego es abierta a la visibilidad y donde “lo semejante comprende a lo semejante” (Foucault, 2008, p. 38). En estas fotografías se mantiene, en cierta medida, aquella fuerza simbólica originaria, transformada partir del instrumento que interviene en ella. Se trata de la puesta en marcha de un *pensamiento plástico* (Francastel, 1988, p. 109) ordenador de la experiencia que toma consciencia de sí, por su manera de proceder. De manera análoga las composiciones de Pfahl dan cuenta de este principio que instituye la imagen y que reaviva mecanismos históricos, posibilitando la discusión sobre aquellos enunciados, lejanos, pero que permanecen y cobran nuevas significaciones dentro del panorama de la producción del siglo XX.

El aspecto genérico dentro de la obra de Pfahl es un punto que ha sido desarrollado en algunos trabajos de la historia de la fotografía norteamericana. Fue el caso de Deborah Bright (Bright, 1992, pp. 60-71.) que en su trabajo, *The Machine in the Garden Revisited: American Environmentalism and Photographic aesthetics*, comenta que las fotografías de Pfahl se inscriben al interior de la tradición bucólica pastoral, colmada de cuestiones vinculadas a la dimensión moral determinante en la consciencia posmoderna sobre el medio ambiente. Si bien no es un aspecto que se discute en este trabajo, es innegable que tal línea de análisis ha resultado una constante en los trabajos sobre éste fotógrafo. En este punto, retomar la noción de Eco de hipocodificación ofrece posibilidades de comprender, en un sentido más cabal, el objetivo de esta propuesta, dejando de lado la clasificación genérica y abriendo la posibilidad de generar discusiones en cuanto al estatuto histórico del que hacen parte estas fotografías. Bajo necesidad, aclaramos que la hipocodificación, tal como la desarrolla el autor en su trabajo, se entiende como una operación en donde es posible adjudicar, de ciertos textos, fragmentos pertinentes de lo que él denomina como un código en formación. Estas unidades tienen la

posibilidad de transmitir contenidos no completamente solidificados pero si con un grado de efectividad relevante para la interpretación. Esta es la manera para Eco de comprender las imágenes producidas por una civilización lejana, pero también como una manera de reflexionar al respecto de la permanencia de determinados modos de significación y configuración de las propias imágenes y sus posibilidades de ampliación constante en un plano de trascendencia. Tal definición nos permite hablar de la serie PICTURE WINDOWS como una heredera legítima de la teoría euclidiana y al mismo tiempo como deudora innegable de los modelos de la pintura del siglo XVIII.

Es conducente decir que hay una diversidad que atañe al concepto de naturaleza que se hace presente desde las definiciones proporcionadas por Aristóteles en su *Física*. Una de aquellas acepciones, que resulta operativa, establece que la expresión Naturaleza, refiere tanto a la materialidad de las cosas como a lo que determinó su forma tal como menciona Tatarkiewicz “su esencia en tanto fuerza que dirige a la naturaleza” (Tatarkiewicz, 2010, p. 327). Esta acepción, que se distancia de aquella que entiende a la naturaleza como proceso natural y producto de ese proceso, es la que determina una idea de la persistencia a pesar de las condiciones cambiantes. Aquí, ya no se trata entonces de ver a la naturaleza como el mundo visualmente evidente, sino de aquellas fuerzas, que siendo evidentes solo a la mente, suponemos que configuraron el mundo. En este lugar, radicaría esa narrativa del naturalismo que nos presenta la serie de Pfahl como un postulado vigente de la sensibilidad estética de los últimos tiempos y que se hace visible en tanto compartimos una supuesta idea de cómo es esa naturaleza. Por tal razón es la apelación a nuestro horizonte de expectativas el que se activa en el reconocimiento de estas producciones de la década del setenta.

Dentro de la historiografía han abundado los trabajos al respecto de los momentos históricos que marcan una reorganización de la visión en el marco del modernismo decimonónico (Crary, 2008) y los desarrollos que refieren a la ruptura de los modos de visión renacentista. De ninguna manera deseamos continuar en una línea que comenta acriticamente un proceso continuado de tales modos perceptivos. Creemos que la especificidad de innumerables dispositivos de observación, incluyendo la fotografía, modificó en gran medida tales preceptos denominados por Jonathan Crary como *clásicos* y no solamente a nivel de la representación, sino que en el ámbito general del conocimiento manifestaron modificaciones profundas. Pretendemos dar cuenta de la relevancia de una noción de análisis que versa sobre una selección motivada por el conocimiento de nuestros propios regímenes de visión. Un movimiento que indica la reelaboración de composiciones presentes en la memoria de nuestra cultura y que funcionan como sustento de futuras elaboraciones en el campo de la cultura visual. Las fotos de Pfahl reconfiguran las premisas de las fórmulas de los pintores del 1400 y otorgan un nuevo sentido al *vedutismo* veneciano. Este trabajo sería uno de tantos casos que ha buscado restituir un posible lugar de discusión a las producciones fotográficas, aquello que Rosalind Krauss denominó, imperativamente, como “espacios discursivos” (Krauss, 2009, pp. 145-163). Como lo resaltaría en su momento Peter Galassi (Galassi, 1981), esta serie de Pfahl hace parte de la tradición pictórica occidental pero constituye una modalidad de interpretación del mundo que nos distancia de los hombres del Quattrocento y de aquellos que se deslumbraban con los suvenires en el siglo XVIII.

Láminas

Lamina I



Lámina II



Lámina III



Lámina IV

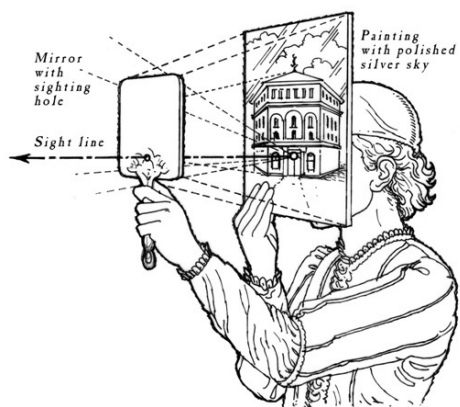


Lámina V



Lámina VI

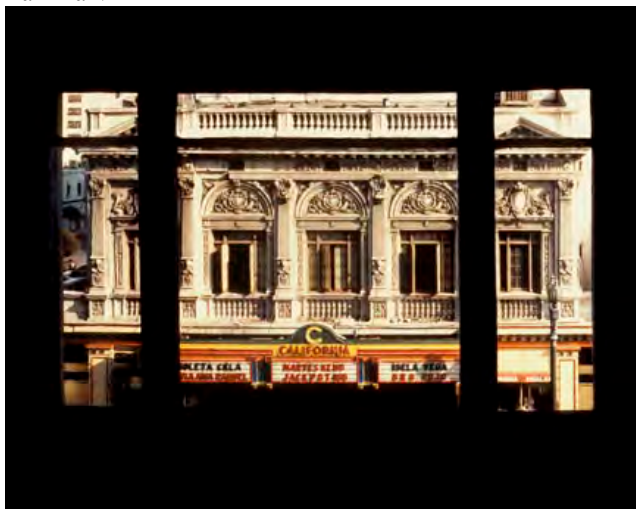


Lámina VII



REFERENCIAS

- Alberti, L. B. (2007). *De la pintura y otros escritos sobre arte*. (pp. 84-85). Madrid, España: Tecnos.
- Arnheim, R. (1986). *El pensamiento visual*. (pp. 109-112). Barcelona, España: Paidós.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. (p. 225). Barcelona, España: Paidós.
- Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. (pp. 11-15). Barcelona, España: Paidós.
- Beddington, C. (2010). *Venice: Canaletto and his rivals*. Londres, Reino Unido: The National Gallery.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. (p. 265). Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.
- Brea, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image. *Revista Estudios Visuales*, (4), 146-163.
- Bright, D. (1992). The Machine in the Garden Revisited: American Environmentalism and Photographic aesthetics. *Art Journal*, 51(2), 60-71.
- Cassirer, E. (2013). *Filosofía de las formas simbólicas, II: El pensamiento mítico*. México D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, España: CENDEAC.
- Eco, U. (1977). *Tratado de semiótica general*. (pp. 210-214). Barcelona, España: Lumen.
- . (2007). Perspectivas de una semiótica de las artes visuales. *Criterios*, (25-28), 221-233.
- Foucault, M. (2008). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (pp. 37-38). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Francastel, P. (1960). *Pintura y sociedad*. (p. 64). Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- . (1988). *La realidad figurativa. I: El marco imaginario de la expresión figurativa*. (p. 109). Barcelona, España: Paidós.
- Galassi, P. (1981). *Before Photography: painting and the Invention of Photography*. Nueva York, Estados Unidos: The Museum of Modern Art.
- Gombrich, E. H. (2000). *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. (pp. 254-257). Washington, D. C, Estados Unidos: Bollingen Series XXXV.
- Goodman, N. (1975). *Los lenguajes del arte: una aproximación a la teoría de los símbolos*. (pp. 28-30). Barcelona, España: Editorial Seix Barral.
- Jay, M. (1988). Scopic Regimes of Modernity. Hal Foster. (Ed.), *Vision and Visuality*, (pp.3-23). Seattle, Estados Unidos: Bay Press.
- Krauss, R. (2009). *Los espacios discursivos de la fotografía. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. (pp. 145-163). Madrid, España: Alianza.
- Kubler, G. (1962). *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. (pp. 63-64). Madrid, España: Akal.
- Panofsky, E. (1973). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, España: Marginales.
- Pérez Carreño, F. (2002). Umberto Eco: del icono al texto estético. Valeriano Bozal. (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Volumen II*. (pp. 86-91). Madrid, España: La balsa de la Medusa.
- Romero, J. L. (2011). *La Edad Media*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. (p. 231). México D. F., México: Alfaguara.
- Soulages, F. (2010). *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
- Stafford, B. M. y Terpak, F. (2001). *Devices of Wonder. From the world in a box to images on a screen*. Los Angeles, Estados Unidos: The Getty Research Institute.
- Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.

Tatarkiewicz, W. (2010). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. (pp. 325-327). Madrid, España: Tecnos/Alianza.

SOBRE LA AUTORA

Juliana Robles de la Pava: Licenciada y profesora en artes con orientación en artes plásticas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Diseño de la comunicación gráfica y comunicación de salud: la expresión gráfica histórico-social de la enfermedad y carteles de salud de la diabetes

María del Socorro Juárez Pierce, Universidad Autónoma Metropolitana, México

Resumen: El trabajo forma parte de estudios, para obtener el grado de doctorado en México. Estos tienen como objeto, ampliar las relaciones teóricas y prácticas entre el diseño de la comunicación gráfica y la comunicación de salud. Lo demás, a través de la observación de la gráfica de la enfermedad en carteles de salud para la diabetes. En este sentido, se estudian relaciones figurativas encontradas en la expresión histórica, artística y social de las enfermedades de diversas culturas y épocas; ya que éstas pudieran influir o contraponerse en la figuración de carteles contemporáneos de salud mexicanos. Para analizar las correspondencias, es importante colocar atención en seis obras de arte. Relacionadas con enfermedades en diversos contextos; así como, en tres carteles de salud de diabetes. Difundidos por la Secretaría de Salud (SSA) y Alianza por la salud Alimentaria. En las muestras, se comparan figuraciones de las fases de convivencia individual y social, por las que atraviesan las personas al padecer enfermedades, gracias a autores como: Schumann (1965), Sontag (2003) y la "Ley de Promoción de la Autonomía Personal y Atención a las personas en situación de dependencia (BOE, 2006; SEPAD, 2006). Los resultados exhiben diversos grupos de relaciones sociales, económicas, de sentido de vida y de adaptación a diversos padecimientos en la expresión general de la enfermedad en arte. Algunas de éstas, son retomadas por el diseño de imágenes de salud, a fin de testificar culpabilidad y dependencia a otros sujetos, al padecer una enfermedad. Mientras que otras, distan de procurar el rechazo a la enfermedad como parte antinatural de los seres humanos.

Palabras clave: diseño de la comunicación gráfica, comunicación de salud, enfermedad, arte

Abstract: The work is part of studies for the Get the degree of PhD in Mexico. Thereof are intended widen the theoretical and practical relations between the design of graphic communication and health communication. What else a through observation of the graph of the disease posters diabetes health . In this sense, figurative relationships found in the historical, artistic and social expression of diseases of different cultures and eras are studied; as these may influence or clashing in the figuration of contemporary mexican cartels Health. To analyze the correlation, is important to place attention on six works of art. Related to diseases in different contexts; as well as, three health posters diabetes. Released by the Ministry of Health (SSA) and the Alliance for Health Food. In the samples, figurations of the phases of individual and social life, being experienced people to suffer diseases are compared, by authors such as: Schumann (1965), Sontag (2003) and the "Law for the Promotion of Personal Autonomy and Care for people in situations of dependency (BOE, 2006; SEPAD, 2006). The results exhibit various groups of social, economic, sense of life and adaptation to different conditions in the general expression of the disease in art. Some of these are taken up by the design of images of health, to testify guilt and dependence on other subjects, to developing a disease. While others, far from attempting the rejection as unnatural disease of humans.

Keywords: Graphic Communication Design, Health Communication, Disease, Art

Introducción: objetivos e importancia de estudiar la expresión gráfica social de la enfermedad y la diabetes

El presente trabajo, proviene de estudios realizados en la tesis para obtener el grado de doctorado, por medio de la tesis titulada para la tesis titulada: "Diseño de la comunicación gráfica y comunicación de salud: la expresión de motivaciones de miedo a la diabetes"¹ Los análisis, explican ciertos parámetros históricos que, el diseño de la comunicación gráfica incluye en la figuración de carteles de salud para la diabetes realizados en México en nuestros días.

¹ Doctorado en Ciencias y Artes para el Diseño de Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. México.



El diseño de la comunicación gráfica es una herramienta poderosa de comunicación masiva; la cual, forma parte importante de la expresión de las vivencias cotidianas de los sujetos (Rivera, 2008; Gonzáles, 2006). En cuanto a sus métodos, estos se encargan de estudiar la traducción figurativa de sentidos y motivaciones sociales; a fin de comunicar por medio de imágenes, las ideas que intervienen en acciones y formas de entender el mundo en la actualidad (Eco, 1968).

Acerca de las explicaciones, que las figuraciones de la disciplina gráfica otorgan a los seres humanos, se encuentra trabajos de Platón en *Apología de Sócrates*. En éstos escritos, el filósofo señala las variadas connotaciones del cuerpo como “sema”: tumba (*sêma*), cárcel (*sêma*) y signo (*sema*) (Platón, 2004). Por lo que la experiencia de tener cuerpo en los sujetos, se vive una especie de cárcel del alma, o en su caso, como un deleite fugaz para vivir la vida. Consecuentemente, surgen figuraciones que, a partir de ciertas limitaciones corporales, expresan gráficamente un continuo redescubrimiento de los sujetos. Tales son: las imágenes que expresan enfermedades (Ferrara, 2008).

En la actualidad, las imágenes del cuerpo con padecimientos son difundidas y producidas de forma importante en las comunidades, gracias a la comunicación de salud. Entendida como: rama de conocimiento encargada de informar, influenciar y motivar a los individuos, las instituciones y el público en general, sobre temas de salud (Alcalay, 2010). De ahí, se estima importante, analizar la intervención de la disciplina gráfica en carteles de comunicación de salud de la diabetes. Por las siguientes razones:

La diabetes es una enfermedad con una alta prevalencia a nivel mundial. Sin duda alguna, el mayor reto que enfrenta el Sistema Nacional de Salud en México (SSA, 2008). La estimación de la OMS (Organización Mundial de la Salud), muestra una prevalencia de la diabetes del 3% a nivel mundial (194 millones de personas), aunque se espera un aumento personas que la padecen de un 6.3% para el 2025. Sin omitir que, en México el 8.2% de la población la sufre (Medina y López, 2010).

Por lo que respecta al cartel, éste medio impreso tiene una participación importante en la comunicación para la salud, por ser relativamente barato y fácil de colocarse en lugares estratégicos en las clínicas de salud. De lo anterior, los pacientes pueden observarlos, mientras esperan sus consultas. (Cruz, 2010). La admiración de éste tipo de impresos, conlleva a encuestas realizadas en México; donde se explica que, aproximadamente de 205 000 personas observadoras de carteles de salud, 172 000 (472 al día), intentan modificar conductas en pro de mejorar la misma, aunque sólo el 1% de esa población realmente lo logra (Sansores *et al*, 2012). En este sentido, es necesario investigar sobre motivaciones de salud, a fin de abrir posibilidades, para obtener información sobre la gráfica de ésta enfermedad que disminuya las altas tasas de mortalidad.

Sobre el diseño de la comunicación gráfica y comunicación de salud, no se encuentran estudios que expliquen sus relaciones teóricas y prácticas en la realización de imágenes para evadir padecimientos. Particularmente, no existen conocimientos de las características de la expresión gráfica de la enfermedad en salud. De ahí; estudiar figuraciones sobre la expresión del cuerpo que padece diabetes en carteles de salud mexicanos, otorga respuestas sobre valores, sentidos y formas de expresar ciertas enfermedades, a fin de promover calidad y cuidados del cuerpo en las poblaciones.

Conforme a las problemáticas anteriores el objetivo de este trabajo se dirige a:

Estudiar la expresión gráfica de la enfermedad, con objeto de adquirir información de la manera en que su figuración histórica, influye para realizar carteles de salud para la diabetes mexicanos en nuestros días.

Metodología

Entre los métodos del diseño de la comunicación gráfica se encuentra el estudio de lo que se conoce como: *Intellectio*. Referente a un análisis histórico y social del tema que se trata en las imágenes de interés. En el caso de estudio se coloca atención en la expresión social de la enfermedad en imágenes de salud de la diabetes en México.

En la revisión del *Intellectio* es necesario conocer antecedentes contextuales e históricos que han influido, para que ciertas imágenes, se presenten de una forma o de otra en la actualidad y con determinados mensajes. Si bien, incluye la investigación del por qué y del cómo, ciertos gráficos funcionan o han sido rechazado en las sociedades, al procurar una comunicación efectiva de tema tratado (Rivera, 2008). En efecto, se estima importante analizar conocimientos sobre premisas

históricas y comunes de diversas épocas y lugares que, en la actualidad, podrían influir o diferir en el diseño de imágenes de salud de la diabetes en México.

Para lograr lo anterior, es importante comparar características gráficas específicas y contextos de seis obras de arte, las cuales representan diversas de enfermedades en diversas épocas y lugares, con características figurativas y del entorno de tres carteles de salud para la diabetes hechos en México.

Acerca de *las obras de arte*, se observa que la plástica, ha sido considerada como una fuente primaria de expresión comunitaria (Ruskin, 1843). De lo anterior; en el caso de estudio, colabora a representar emociones, la imaginación y mitos que, las problemáticas e inquietudes de las enfermedades, infringen en los seres humanos (Ferrara, 2008). En consecuencia, para en la investigación son material significativo, al representar el enfrentamiento social e individual de distintos padecimientos en diferentes épocas y lugares. Muchas veces en personajes populares para su tiempo.

Sobre *los carteles de salud*, se reconoce que actualmente, éstos son difundidos en redes sociales por la Federación Internacional de la Diabetes (FID), la Secretaría de Salubridad y Asistencia (SSA) y La Organización no gubernamental (ONG), conocida como Alianza por la salud alimentaria. Instituciones destacadas por difundir cuidados y prevención de la salud de la diabetes a nivel nacional y mundial. Por lo que son un material institucional interesante en la sociedad mexicana, para promover calidad de vida en la actualidad.

Las especificaciones figurativas se reflexionan y comparan a partir de lineamientos de trabajos pertenecientes a autores como Schumann (1965), Sontag (2003) y la “Ley de Promoción de la Autonomía Personal y Atención a las personas en situación de dependencia”. Publicada por el Servicio Extremeño de Promoción de la Autonomía y Atención a la Dependencia (SEPAD) (BOE, 2006; SEPAD, 2006). Los escritos, explican las transiciones y limitaciones, por las que atraviesa una persona, en cuanto tiene conciencia individual y social de padecer un malestar. De la misma manera, muestran la conciliación fantasiosa y prejuiciosa, de la sociedad, hacia un sujeto con determinados padecimientos y en comunidades específicas. Correspondientemente, facilitan información de la figuración de la adaptación, convivencia y pensar de los padecimientos socialmente que han influido en ciertas representaciones plásticas históricas de la enfermedad y en la formación de imágenes de salud para la diabetes actuales.

Sobre las fases de adaptación social de Schumann (1965); éstas comienzan, desde la *Experiencia del síntoma*. Período referente a la evaluación que hace el paciente de sí mismo, al darse cuenta que culturalmente y biológicamente, se 'siente enfermo'. Esto sucede, al percibir: dolor, disconformidad, inestabilidad física, mental y social en el contexto donde se desarrolla. De ahí, se analiza en las obras de arte y carteles objeto de estudio, la manera en que se expresa la conciencia de 'saberse enfermo' o percibir algún malestar físico.

Posteriormente, éste enfermo atraviesa la fase de *La aceptación del papel del enfermo*. La anterior se explica, como la ayuda o consejo pedido por el sujeto enfermo a las personas más cercanas; gracias a que éste, percibe aumento de la molestia y de sensaciones incómodas que no desaparecen. Aquí, la persona sintomática intenta realizar actividades, a fin de tratar de negar o aminorar las molestias. Lo anterior; para tratar de vencerse, de que sus síntomas no son graves. En efecto, en las obras y carteles se observa si se figuran protagonistas realizando actividades cotidianas o profesionales, al mismo tiempo que conviven con algún padecimiento; así mismo, En caso de encontrarse, se revisa si los sujetos representados, conviven con otras personas y cómo es que lo hacen.

Cuando el malestar aumenta o es insistente, el sujeto busca el *Contacto con la atención médica*. Donde la persona enferma, tiene que someterse y adherirse al tratamiento de médico de sus padecimientos y las nuevas relaciones de obediencia hacia el personal de salud o sanadores de la enfermedad. De lo anterior, se coloca atención en la expresión plástica del personal de salud o sanadores, así como la figuración de su convivencia, con el enfermo representado.

En la sumisión del enfermo para con los médicos o sanadores, la persona con padecimientos adquiere: el *Papel de dependencia*. En este punto, se juega la medicación y la necesidad de apoyo de las personas cercanas al enfermo. En este sentido, en las obras y carteles de investigación se observa la forma en que se muestra la plástica de medicinas, remedios o menester de ayuda de otras personas hacia el enfermo.

Según la “Ley de Promoción de la Autonomía Personal y Atención a las personas en situación de dependencia” (BOE, 2006; SEPAD, 2006), la necesidad de apoyo que necesita una persona con padecimientos, puede ser de diversos niveles:

Los tipos de dependencia de una persona convaleciente son:

a) **Gran dependencia.** Pérdida total de independencia física, mental, intelectual o sensorial. La persona precisa el apoyo indispensable y continuo de otro sujeto para su autonomía personal.

b) **Dependencia severa.** La persona necesita ayuda para realizar varias actividades básicas de la vida diaria, al menos dos o tres veces al día. Sin embargo, no requiere el apoyo permanente para sus actividades diarias.

c) **Dependencia moderada.** Cuando la persona necesita ayuda para realizar varias actividades básicas de la vida diaria. Como lo es: la constante necesidad de apoyo en actividades de manera intermitente, o por lo menos, una vez al día.

En papel del enfermo dependiente, los sujetos buscan el **Restablecimiento o Rehabilitación.** Última etapa de habilidad para enfrentar retos que conllevan los padecimientos. Ésta es realizada, con la finalidad de poner mejor o eliminar su desviación o enfermedad (Suchman, 1965). Es así que, de este proceso de rehabilitación se observa en las obras y carteles la representación de personas realizando acciones de recuperación y la descripción de cuáles son.

La comparación de las referencias gráficas de las etapas de la enfermedad con las imágenes objetos de estudio, debe ser fundamentada. Por lo que las fases de experiencia de los padecimientos, se analizan conforme a documentos formales médicos e históricos que explican ciertas figuraciones de obras. Tales son los de: Martí (2007), Santos *et al* (2012) y (Granados, 2010), entre otros autores.

Según estudios de Sontag (2003), en la adaptación social a las enfermedades se ordenan e instituyen prejuicios colectivos o imagería, asociadas con los dioses, el miedo, la violencia, el heroísmo, la religión, la xenofobia, la contaminación y los roles de género. De ahí que, también se revisan documentos formales sobre convencionalismos, maneras de controlar, entender y organizar maldiciones y castigos en los sujetos enfermos; así como filosofías sociales contemporáneas que pudieran encontrarse implicadas en ciertas figuraciones. De lo anterior se consideran autores como: el Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad (CERMI, 2009), Calvo (2003), Chapela (2010) y Foucault (1991), entre demás investigadores.

Métodos aplicados y resultados

Fig. 1. El poeta pobre



Carl Spitzweg (1839).

La obra coloca énfasis en una alteración del movimiento de los dedos de la mano del protagonista de la obra. Causada por una variación neurológica. El malestar provoca penalidades al escritor que reposa en una cama vieja; aunque, no obstante, no le impide continuar borroneando letras. Mientras sostiene la pluma entre sus dientes (Martí, 2007).

El artista protagonista de la obra, vive una situación de pobreza. Manifestada por el tamaño del cuarto donde reside. Un espacio humilde acompañado de la figura de un paraguas desplegado y sostenido

por una cuerda en el techo; el cual, protege al protagonista de las goteras (*ibid*, 2007). La humildad de éstas condiciones, sin embargo, no impiden al artista sostener la pluma con la boca. Por lo que la experiencia de la enfermedad del poeta, se exhibe como una especie de aceptación de la inutilidad de sus dedos que el protagonista está dispuesto a superar.

La enfermedad es de una dependencia menos que moderada, que no obstaculiza, el desarrollo de la satisfacción creativa de la escritura, y en supuesto, de otras actividades diarias del escritor. En este sentido, no se observan manifestaciones de dolor o sufrimiento extremo en el poeta, más que la incomodidad aparente que podría tener el sostener una pluma con la boca.

El óleo no describe, si existe una relación médico paciente o un rol de dependencia de otras personas cercanas al poeta; dado que éste, al parecer sobrevive, sólo con las pocas ganancias que le dan sus escritos y sin algún medicamento o atención de salud especializada.

La actitud que expresa la pintura, podría presumirse de valiente e inspiradora. De lo anterior se reflexiona tranquila, en un intento de recuperación o de inserción a la normalidad cotidiana.

Sobre los mitos que versan en la pintura, en siglo IX, a pesar de que se encontraba una responsabilidad social sobre las enfermedades y discapacidades en Europa; la cual fue causante del surgimiento de escuelas de enseñanza y medidas legislativas para la atención y tratamiento de padecimientos en algunos lugares de Europa, todavía se subastaban personas con enfermedades raras o viejas. Según el CERMI, el maltrato es acompañado con una actitud hostil hacia los desviados en hospicios y asilos (CERMI, 2009). Por ende, no es de extrañarse, que el escritor se sienta más cómodo en la pobreza del cuarto donde se hospeda (véase: Fig. 1).

Fig. 2. Retrato de Tommaso Inghirami



Raffaello Sanzio (1511).

Se sospecha que Tommaso Inghirami era un hombre de intelectual con dominio de la oratoria y la retórica. Cardenal y prefecto de la Biblioteca Vaticana por el papa Julio I, con virtudes sobresalientes de improvisación en discursos. Las cualidades, le valieron ser comparado con Cicerón, y a su vez, ser apodado Fedra de Séneca (Santos *et al*, 2012).

La obra representa al cardenal en un acto de reflexión. Una meditación dada por la inclinación de su cabeza hacia arriba y hacia su derecha. Ésta manera de dirigir el rostro, disimula su exotropía (desvío de los ojos hacia afuera), padecida en su ojo derecho (Martí, 2007).

La actitud pensante, se presume es realizada con fines intelectuales elevados; debido a que la figura se apoya en un libro en blanco y en una pluma recién mojada en el tintero. En este sentido, la experiencia de la enfermedad del cardenal, no se exhibe abiertamente; gracias a que el protagonista, disimula su desviación al girar levemente la cabeza hacia la derecha. Correspondientemente, la enfermedad es de una dependencia mucho menos que moderada y no le impide desarrollar al cardenal, la satisfacción de una vida intelectual, religiosa o de actividades cotidianas. Lo anterior se une a la falta de manifestaciones de dolor o sufrimiento extremo o incomodidad alguna.

e hace evidente el valor de la intelectualidad y del poder económico sobre las enfermedades físicas, que a diferencia del *Poeta pobre* de Spitzweg (1839); logran que la desviación del cardenal, apenas se sienta o se sienta mucho menos, a comparación de la pintura del héroe escritor de Múnich.

La pintura no describe, si existe una relación médico paciente, o en su caso, la necesidad del rol de dependencia de otras personas cercanas al protagonista. Mucho menos, describe una inserción desarmoniosa en el lugar donde reside su protagonista. Lo anterior puede ser, a que este mal proviene desde el nacimiento (Martí, 2007) y por tanto el cardenal, no es culpable de haberlo adquirido.

El cristianismo en siglo XVI, fecha en que se realiza la obra, se predicaba la compasión y la moral. De esto, a las personas con enfermedades terminales o con discapacidades, se les veía con aparente piedad y respeto. De lo anterior, se les llevaba a asilos con asistencia sanitaria; donde se reconocía sus virtudes artísticas y sociales. Muy valoradas en su época. Cabe decir que, en algunos lugares de la Europa de esa época, a los pobres con esta desviación de la vista, fueran letrados o no, se le contrataba como bufones de señores apoderados y con prestigio. Por lo que su profesión risueña era importante y respetable (CERMI, 2009) (véase: Fig. 2.).

Fig. 3. Procesión del príncipe de Punt



Acompañado por su esposa, la familia y seguidores (s.f.).

El retrato es de la reina egipcia Hatshepsut en Tebas al realizar a un viaje a una tierra llamada Punt en compañía de su familia.

Se dice que la reina; pudo padecer, tanto “El síndrome de Proteus”. Llamado también filarías linfática o elefantiasis, como la enfermedad conocida como “Miopatía”. **El síndrome de Proteus** es una enfermedad congénita causante de un cuerpo deforme. Por lo que provoca un desarrollo anormal de la piel, huesos, músculos, tejido adiposo, vasos sanguíneos y linfáticos malformados. Normalmente, los anteriores síntomas son acompañados de tumores en más de la mitad del cuerpo. (Al, 2012; Gerfor, 2006). En consecuencia, la enfermedad causa hinchazón de piernas y brazos y aumento de líquidos. Los cuales llegan a deformar el cuerpo, causar enanismo o acondroplasia (Martí, 2007). Por lo que respecta a **La Miopatía**. Llamada también distrofia facioescapuloomero, esta es una enfermedad neuromuscular. Caracterizada por un trastorno del desarrollo muscular. Lo anterior, conllevaría a que la reina padeciera hinchazón de sus piernas, obesidad, lordosis (una inclinación de la columna vertebral) y en la cara pliegues nasolabiales hinchados y dilatados. Los últimos, son acompañados de la pérdida de la curvatura del labio inferior. Lo que da, un aspecto parecido al hocico de tapir (mamífero selvático) (Martí, 2007).

Sobre la percepción de la enfermedad, algunos estudios reflexionan que ésta monstruosidad, era en su contexto un ejemplo de belleza. Según el gusto de los naturales de ciertas zonas de África Central. Éste grupo, tiene preferencia por la grasa corporal colgada en grandes proporciones sobre brazos. (Edwards, 1891). En este sentido, no hay muestras específicas que ella percibiera algún mal en sí misma; al sufrir un padecimiento mandado por los dioses de su época. Consecuentemente, aberración o hermosura; Así, la reina representada, fue una faraón exitosa con muchas obras iniciadas y emprendidas de gobierno en un período de gloria y esplendor (Monderson, 2011).

No se describe, si existe una relación médico paciente o la necesidad del rol de dependencia de su familia; ya que la gobernante, tiene la capacidad de ir a un viaje real por su propio pie y guiando a los demás miembros de la familia, aunque medicamente, se sabe que estas personas no pueden ni sostenerse en pie (Martí, 2007).

Sobre las preocupaciones culturales de la enfermedad, los egipcios consideraban a los faraones, como la encarnación de Dios en la tierra. De esto, su salud era el resultado de prácticas mágicas y

técnicas que condicionaban el bienestar del pueblo. De lo anterior, su flaqueza significaba la ruina o castigo divino social (Monderson, 2011). Esto pudiera ser la razón, del porque no se le representa con alguna incapacidad para moverse; debido a que la enfermedad, por lo general amerita que, se hubiera llevado cargando, a causa de su peso y la hinchazón de las piernas.

En el antiguo Egipto, el cuerpo nace en un estado de completa salud. Por lo que no se enferma, a menos de estar influenciado por algo externo visible o invisible. La maldición; ya sea palpable o enigmática, era mandada como lección o castigo divino de los dioses, a fin de destruir la envoltura corporal. Vista como elemento para alcanzar la vida eterna en el otro mundo (Calvo, 2003). De lo anterior, fuerzas ocultas y causadas por deidades maléficas, mandaron una enfermedad incurable e incomprensible del todo a la reina.

Sin embargo a los castigos divinos, en la obra, no se observa algún énfasis gráfico, que hable de que el padecimiento de la faraón haya sido una abominación tormentosa. Cuestión que al parecer; muestra que este castigo omnipotente, trata de ser mostrado es como una misión sagrada o estatus extraño de belleza, llevado dignamente por la reina (véase: Fig. 3).

Fig. 4. Triste Herencia



Joaquín Sorolla (1899).

Triste herencia es un cuadro en el que se ven niños bañándose en la playa de Cabañal en Valencia. Los infantes, están afectados por varios tipos de incapacidad: la poliomielitis y la parálisis cerebral (Martí, 2007). **La poliomielitis** era una enfermedad contagiosa, causada por la infección del poliovirus, el cual se transmitía por contacto directo entre personas; secreciones infectadas de la nariz o la boca o por contacto con heces infectadas. Esta desviación, era muy frecuente en esa época y producía graves afectaciones del aparato locomotor (Ortiz, 2006). **La parálisis cerebral** es padecimiento causado, por una lesión cerebral que se produce desde el nacimiento, la cual produce atrofia muscular y problemas del lenguaje. Por lo que deja las extremidades inferiores del infante sumamente delgadas (Martí, 2007; Blanco, 2013).

El cuadro coloca énfasis gráfico a una experiencia compartida de la enfermedad, entre los mismos niños “sin rostro” y abandonados por sus padres. Estos, aceptan su dependencia hacia el religioso de la Orden de San Juan de Dios, quien los vigila y los ayuda en sus baños de mar terapéuticos. En este punto, destaca la iconización céntrica de uno de los niños. El infante se mueve con dificultad; debido a que necesita apoyarse en unas muletas, (Blanco, 2013).

Se pueden observar, dos figuraciones más de niños con desviaciones, y aunque no son tan destacadas como la del centro. Las imágenes enfatizan nuevamente las muletas en uno de los niños, y en otro, la ceguera. De lo anterior, las iconizaciones en conjunto, muestran una relación médico-paciente, o en su caso, paciente-cuidador de obediencia; así como agradecimiento y dependencia, hacia la obra amorosa del sacerdote religioso.

Sobre los prejuicios de la enfermedad, En Europa del siglo VII, los niños son hijos de padres enfermos de sífilis, drogas y tuberculosis; adquiridas por el placer de una vida disoluta. Por lo que sigue, el cuadro llamado anteriormente: *Los hijos del placer*, se cambió por su nombre actual (*idem*).

El rostro de los niños es difuso. Probablemente, a razón de que el artista, gustaba de mandar mensajes sociales; los cuales refieren a que estos niños, son olvidados por la sociedad y que la

enfermedad no tiene rostro; de manera que cualquiera, y no sólo los pequeños, pueden padecer estas desviaciones (*Op. cit.*) (véase: Fig. 4).

Fig. 5. Síntomas de un cuerpo presente



Paulina Jaimes (2010).

Una especie de niño deforme o de apariencia enferma y asustada, se come las manos angustiosamente. Al parecer no se representa algún padecimiento específico, más que el concepto de la enfermedad y angustia en sí misma.

El cuadro no muestra la relación médico-paciente o algún grado de dependencia hacia las personas cercanas. Sin embargo, la figuración de la experiencia del sujeto del cuadro se observa desgarradora, llena de angustia y con aspecto de estar desubicada por un dolor emocional, mucho más intenso que el físico. Lo que conlleva, a que el sujeto asustado adquiera una figura corporal exacerbada y desagradable (Jaimes, 2013).

El sujeto exasperado, al parecer sabe que es visto, criticado, descalificado y observado por estar enfermo. Precisamente es este punto, lo que le causa a la criatura aumento de su temor, al grado de comerse las manos sin ser consciente de ello (*idem*).

Sobre los prejuicios sociales, que versan en la obra, la autora del cuadro habla de la sensación de miedo a la enfermedad y a la vulnerabilidad del cuerpo se transmite por medio de la televisión, la industria farmacéutica, los alimentos transgénicos (*Op. cit.*). De esto, el cuerpo, es visto por su autora, como el punto de ataque vulnerable e inestable, ante de las sociedades de consumo. Razón por la cual, la condición humana se retrata débil, con objeto de que el espectador, pueda ver esa realidad) (véase: Fig. 5).

Fig. 6. Ciencia y Caridad



Pablo Picasso (1847).

El lienzo representa a una mujer enferma y atendida por un médico. Los cuidados son acompañados por una monja que carga en brazos al hijo pequeño de la mujer postrada en una cama (Del Moral, 2002).

La experiencia del síntoma de la mujer es evidente al estar postrada en cama. Más bien, se encuentra en un la etapa médico-paciente; donde el médico que representa a la ciencia y el avance del conocimiento en la sociedad se encuentra tomando el pulso a la mujer (*idem*).

Acerca del nivel de dependencia, este podría ser de grave; ya que la enferma necesita colaboración de la monja; cuya presencia en el siglo IX solía ser habitual por representar a la caridad (*Op. cit.*). En este sentido, la religiosa con ternura acoge al hijo pequeño de la enferma en sus brazos.

La paciente muestra melancolía en el rostro, al mirar al niño. Tal vez, porque la molestia, no le permite cuidar a su hijo. Posiblemente su enfermedad no tiene cura y no hay esperanza para derrotar la realidad de la muerte. De ahí, necesita la solidaridad, caridad y entrega desinteresada del médico y de la monja en sus últimos momentos de vida.

Sobre los prejuicios del siglo XIX, fecha que se realiza la obra, la unión entre los conocimientos clínicos y la necesidad emocional o religiosa aplicada para la rehabilitación de los enfermos era muy importante. El médico siempre debía estar en contacto con todas las capas sociales. Se explica que, era tal su contacto con las personas, que se difundió la idea del médico de cabecera (la cabecera de la cama de las personas a las que atendía continuamente).

Acerca de las mujeres religiosas, a éstas se les veía como las figuras amables de los pasillos y galerías hospitalarias que relajaba el carácter serio de los médicos (*Op. cit.*). De esta forma, y en conjunto con el médico, son las nuevas relaciones bio-psicológicas que obtiene la mujer del cuadro (véase: Fig. 6).

Fig. 7. ¿Cuánto contribuyó que se ocultara el riesgo de los refrescos?



Alianza por la salud alimentaria (2012).

El cartel muestra al protagonista de la imagen, con un problema de ceguera extremo y malformación de las corneas. Lo demás, a causa de niveles de glucosa, sino mortales, insoportables para el organismo (Granados, 2010).

La fotografía del rostro del sujeto del cartel, se muestra en primer plano sobre un fondo negro y acompañada de tipografía contrastante. Los textos refieren a la ignorancia que promueven las campañas de refrescos. Bebidas causantes de consecuencias nefastas en pacientes con diabetes, al consumirse de forma excesiva.

La ceguera es un padecimiento, que no sólo podría causar dependencia severa, sino necesidad de apoyo extremo y alto. Sin embargo, no se observa una relación médico paciente o la ayuda de otras personas. Por lo que se supone que el personaje estuvo mayormente expuesto a las consecuencias de la enfermedad.

Sobre la fase de rehabilitación, esta no se muestra en la imagen; más bien el cartel es dirigido, con el objeto de mostrar una historia imaginaria. Una narrativa atemporal; donde el protagonista, no tiene mayores esperanzas ante la pérdida de su visión, más que ser ejemplo, de una vida excesivamente dulce y descuidada ante las pocas advertencias con que cuentan este tipo de bebidas.

Desde el punto de vista cultural, en la actualidad se observa al cuerpo y sus enfermedades, como puntos de control institucionales de supervivencia y control social. De esta manera; el miedo padecer un cuerpo decadente, lacerado e inútil, se convierte en un mecanismo emocional y de filosofía de vida efectiva para prevenir enfermedades en las “tecnologías de yo”² (Chapela, 2010; Foucault, 1991). En este punto, la Promoción de la salud utiliza la sensación de temor a la destrucción inminente del cuerpo, a fin de promover la evasión de padecimientos incapacitantes para interactuar con otros humanos (Salleras, 1990; Chapela, 2010).

En México y en nuestros días, la diabetes se enfrenta al poco tiempo de las personas económicamente activas, para planificar una alimentación adecuada y lejana de la ingesta de comida perjudicial para la salud de la población, se tenga diabetes o no (Chapela, 2008). En consecuencia, el sector salud mexicano, enfrenta gastos excesivos para atender pacientes con la enfermedad, entre otros malestares causados por el sobrepeso y falta de ejercicios adecuados para el cuidado de la salud. Por ende, no es de extrañarse, la insistencia de una gráfica referente a la urgencia de atender y cuidar la salud de estos padecimientos (Molina y Romero, 1991) (véase: Fig. 7).

Fig. 8. La diabetes puede cortarte un riñón actúa ya!



Federación Internacional de la Diabetes (2010).

El cartel alude al miedo de perder un riñón por resultado de la diabetes y se divide en dos partes: **La parte superior.** Un apartado grisáceo (signo de depresión o neutralidad) (Heller, 2012) que va acompañado de tipografía contrastante del fondo ceniciento. El texto resalta, el aviso de una amenaza de pérdida de un órgano a causa de la diabetes. **La parte inferior.** Contiene la frase “actúa ya” sobre un fondo de colores vivos y referentes de alegría y dinamismo (*ibid*) Como si se quisiera mostrar, un presente de figuración colorida. Donde se pueden tomar acciones instantáneas (el “ya”).

La mujer que aparece en el cartel se encuentra posando de espaldas. Mientras muestra una mano que cubre el lugar donde se encuentran los riñones. Una cuestión en Juárez (2010), es referente a metáforas relativas de protección al cuerpo de ataques externos. Consecuentemente, las personas tapan la parte frágil del mismo con los brazos o piernas.

Se observa una experiencia del síntoma, mostrada a través de la figuración de la mano que tapa la parte quebrantable del cuerpo; la cual podría estar dando molestias (riñón). De la misma forma que la figura siete, la imagen promueve una relación médico-paciente, gracias a la exposición de logos de instituciones y grupos difusores de salud para la diabetes. Sin embargo, no se muestra algún proceso de rehabilitación, más que la intención de prevención de éste en la diabetes (véase: Fig. 8).

El cartel a su vez se encuentra altamente influenciado por el contexto cultural de las tecnologías de yo y de la urgencia por disminuir los gastos de salud expuestos en el análisis de la figura siete.

² Mecanismo de poder y control social institucional. Éstos, utilizan emociones bilógicas y culturales por coartar los impulsos, para constreñir impulsos humanos, considerados como peligroso para los propios individuos y la sociedad (Foucault, 1991).

Fig. 9. Hola soy diabético y no me cuide



Secretaria de Salubridad y Asistencia (2013).

El sujeto con muletas del cartel recorre un pasillo solitariamente. Por encima de un letrero rojo con la frase: “Hola soy diabético y no me cuide”. Según Heller (2012), color de alarma.

La experiencia del síntoma es evidente a la falta de una pierna del protagonista. Más bien, la imagen denota una relación institución y paciente por medio de la figuración del pasillo de un hospital y a través de logos de instituciones de salud. No obstante, se hace referencia a una dependencia severa irremediable; a consecuencia de la dificultad para caminar; dado que este órgano, es imposible de repararse.

El letrero temible “Hola soy diabético y no me cuide” se inserta nuevamente en la tradición social de orden del cuidado del cuerpo de las tecnologías del yo. Estos mecanismos emocionales utilizan la culpa y la vergüenza de la exposición de ciertos errores de los sujetos de forma pública. Lo que conlleva a que emociones naturales de bochorno y de reflexión por ciertas faltas, sean utilizadas como las tácticas preferentes para el cambio o control de comportamientos de salud y de supervivencia comunitaria (Foucault, 1991; Chapela, 2010).

En el protagonista del cartel, se observa el uso de una sudadera oscura con gorro; la cual cubre su cabeza. Factor que podría funcionar como una metáfora de esconder algo penoso y triste (Tracy y Matsumoto, 2008). Lo anterior es motivo para pensar, que el cartel denota aislamiento y bochorno como una especie de castigo.

Conclusiones

Acerca de la esclavitud de cuerpo; la representación tradicional de cuerpos angustiados, depresivos, órganos faltantes y deformes, son las figuraciones del arte que responden a las preguntas sobre la lucha, ante lo fortuito de la vida humana, así como a los cuestionamientos, acerca de la representación de una vida en “supuesto diferente” a comparación de otros sujetos que no padecen alguna enfermedad. De lo anterior, la expresión de la enfermedad en comunicación de salud de la diabetes, corresponde a la difusión de gráficos concernientes a un cuerpo devastado por éste padecimiento; el cual testifica el encuentro con la dura y distinta realidad que implica padecer diabetes.

En el arte, se reconocen tres grupos de relaciones que transforman un núcleo cognoscitivo distinto de vivir y representar los padecimientos. Los cuales influyen en la forma en que se escogen o discriminan ciertas pautas gráficas de comunicar la salud de la diabetes: **La primera.** Relacionada al estado económico y la gravedad de los padecimientos. **La segunda.** Como forma de tratar el sufrimiento de ser observado y observar el sufrimiento de los seres cercanos a causa de la enfermedad. **La tercera.** Una actitud de compasión del enfermo o el reto que lo hace más fuerte al combatir la enfermedad.

La primera relación economía-gravedad. Se explica, en cuanto en las clases sociales altas, la enfermedad, aunque grave, es disimulada o disminuida en la experiencia del enfermo y de la gráfica de la desviación; gracias a una aparente función de independencia hacia actividades intelectuales y de gobierno.

El prestigio y poder pulen las deformidades del cuerpo. De ahí no se es digno de compasión, sino de admiración. Ejemplo: es caso de la reina Ati (s.f.), quien a pesar de tener una grave imperfección corporal y debida a una maldición de los dioses, no muestra gráficamente molestias o debilidad ante el padecimiento. No así, para las clases sociales pobres, quienes muestran su dependencia y necesidad de compasión. Para muestra se encuentra el caso de las enfermedades graves, representadas en el cuadro de *Triste herencia* (Sorolla, 1899) véase Fig. 4)

Sobre la expresión de las diferencias sociales en el trato de las enfermedades, la expresión gráfica de la enfermedad en comunicación de salud de la diabetes mexicana, considera necesario superar las brechas económicas entre un enfermo rico y uno pobre (Chapela, 2008). Lo cual se observan como un acierto; ya que la población en general, tiene los mismos derechos de recibir atención médica independientemente de su situación económica. No obstante, todavía se presenta como un reto en la Promoción de la salud mexicana, que no se ha logrado.

La segunda relación de culpa y angustia por uno mismo y por los demás. Se observa en las enfermedades graves y obedece a una proporción donde; entre mayor sea el sufrimiento causado por una enfermedad notoria en una determinada sociedad, a su vez crece un sentimiento de culpa, ante la comunidad observadora de la misma.

La culpa aumenta; gracias a una especie de juicio social. En ésta deliberación, el protagonista de las obras o carteles, ha descuidado su salud, por lo que consecuentemente, su cuerpo adquiere una deformación que merece ser observada y enjuiciada. Tal es el caso de la obra: *Síntomas de un cuerpo presente* (Jaimes, 2010); donde el pequeño monstruo, es responsable por dejarse influenciar del bombardeo de información de los medios masivos. Su error causa, que se exhiba como una masa repulsiva ante los ojos de sus observadores (véase Fig. 3).

Es importante reconocer, que la expresión del cuidado de salud de la diabetes en las imágenes estudiadas, retoma del arte, una forzosa relación culpa-castigo por descuidos corporales. En este punto, la falta de responsabilidad en la propia salud de los actores de los carteles. Conlleva a la exposición pública de deformidades físicas. Para muestra, se encuentra el cartel de la Secretaria de Salubridad y Asistencia (2013). Impreso que de la pérdida de su pierna de su protagonista ante el observador del cartel. Aquí la única salvación o remedio, es prevención y atención de la diabetes, por medio de ciertas decisiones y hábitos. Comportamientos que, en caso de no realizarse, conllevan a enfrentar consecuencias nefastas y permanentes de la misma (véase, Fig. 9).

En algunos casos de obras de arte, la culpa no es referente de descuidos de salud. Al parecer, puede ser referente de un sufrimiento emocional. Consecuencia de padecer dependencias severas, que impiden el cuidado de seres amados, por parte del enfermo. Ejemplo: es el caso de la madre representada en *Ciencia y Caridad* (Picasso, 1847), quien sin culpa aparente de su padeciendo, mira a su hijo con verdadera tristeza (véase, Fig. 6). En este sentido, la expresión de la enfermedad en arte y la gráfica de los padecimientos en salud, distan de juicios forzosos, ante inciertas responsabilidades del cuidado del cuerpo.

Acerca de la promoción de la culpa a causa de las enfermedades en salud, se observa una especie de rechazo absoluto a los padecimientos. Una negación que podría cruzar la frágil línea, que ayuda a que las personas, aprendan a aceptar las enfermedades como parte de la vida, pero de manera responsable. Esto, pudiera llevar a los seres humanos, hacia fronteras, muchas veces transgresoras de rechazo, odio y miedo extremo a los delitos contra el cuerpo. Los cuales son parte natural de los seres humanos y no sólo dependen en buenos o malos comportamientos de salud.

La tercera relación de compasión-reto. Se observa cuando una enfermedad grave, se experimenta como una desgracia o drama inmerecido e inesperado. De ahí, a diferencia de la relación culpa-castigo, el infortunio es digno de compasión.

La piedad aumenta, cuando la enfermedad alcanza la muerte o la discapacidad de uno varias funciones físicas y mentales sin remedio. Ejemplo son: la poliomielitis y el retraso mental expresados en *Triste herencia* (Sorolla, 1899); donde la culpa y vergüenza por los padecimientos, son redimidas o inexistentes, a través del sufrimiento extremo e inocencia de los niños, por haber adquirido la enfermedad (véase, Fig. 4)

La misericordia disminuye y el drama prosigue a su fin, cuando el enfermo demuestra en su experiencia de vida, toma sus padecimientos como un reto. Estos entonces, se viven y se expresan gráficamente como la depuración de las connotaciones sombrías y negativas de la enfermedad. En este sentido, la persona enferma se transforma en un testigo de la lucha por la vida, sea cual sea su nivel económico.

El reto tiene mayor mérito, en cuanto la persona enferma sea joven (niños), menor sea su nivel económico (*Poeta pobre*), ostente menos capacidad intelectual (parálisis cerebral) o se muestre como un ser humano noble ante la sociedad (una madre). Sin omitir, que la admiración por la lucha noble, también se reconoce en las personas cercanas que cuidan al paciente. Estas últimas, también enfrentan los obstáculos de la enfermedad del ser amado o vulnerable (los frailes, monjas, médicos).

En salud, los retos no se muestran en los carteles; debido a que más bien, estos expresan una especie de batalla de vida perdida; donde el enfermo, se muestra expuesto a la soledad, invalidez juicio de los cercanos. Por lo que le queda por vida. En este sentido, la plástica de la enfermedad se diferencia de la comunicación de salud, al mostrar una convivencia cotidiana de aceptación y lucha contra las enfermedades. Mientras que en salud la batalla está más que perdida.

La incapacidad de expresar en carteles de salud los retos superados que conlleva el padecer diabetes, da lugar a motivaciones de miedo a los daños permanentes de la enfermedad, De ahí que, no obstante a que, testifica posibles consecuencias objetivas de la enfermedad, podría cruzar la frágil línea entre una imagen motivante para los cuidados de salud, hacia una imagen desesperanzadora contra la diabetes. Cuestión que representa un reto para futuras investigaciones de imágenes motivadoras de salud.

Agradecimientos

Mi admiración y gratitud a la Dra. María Consuelo Chapela. Profesora Investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco en México, por su confianza, experiencia, oportuna participación y amplio conocimiento. Los cuales, me brindaron todo el apoyo para la realización de ésta labor.

REFERENCIAS

- Al, Ignacio, (2012). La Enfermedad de Ati. La Reina de Punt. [Texto en línea]. Historia de la medicina: La enfermedad de Ati. La reina de Punt. Disponible en web:
http://www.gabitos.com/EL_UNIVERSO_DE_LA_HISTORIA/template.php?nm=1328730651
- Alcalay, Rina (1999). *La Comunicación para la Salud como disciplina en las universidades estadounidenses*. [PDF en línea]. *Revista Panamericana de Salud Pública*. 5, (3).EU. Disponible en web:
http://www.scielosp.org/scielo.php?pid=S102049891999000300020&script=sci_arttext
- Barton, Ellen (2001). "Textual practices of erasure", *Embodied Rhetoric, Disability in language and culture*, EU. Southern Illinois University.
- Beltran, Luis (1998). "Comunicación para la salud del pueblo. Una revisión de conceptos básicos Estudios sobre las Culturas Contemporáneas", *XVI*, (31). pp. 17-65, Universidad de Colima. México. [Texto en línea]. *redalyc.org*. Disponible en web:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31613952002>
- Blanco, María (2013). Triste herencia. Joaquín Sorolla. ABC es loff.it [Texto en línea]. Decir Sorolla es decir luz. Disponible en web:
<http://loffit.abc.es/2013/06/02/triste-herencia-joaquin-sorolla/106673>
- Boletín Oficial del Estado (2006). "Ley 39, 2006, de 14 de diciembre, de Promoción de la Autonomía Personal y Atención a las personas en situación de dependencia. N° 299, Jefatura del Estado. [PDF en línea]. Agencia Estatal, Ministerio de la presidencia, Gobierno de España. España. Disponible en web:
<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2006-21990>
- Calvo, Soriano (2003). "La medicina en el antiguo Egipto". *Asociación de Médicos Residentes del Instituto Especializado de Salud del Niño*. 5 (1) [PDF en línea]. *Pediatrica*. Disponible en web: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bvrevistas/paediatria/v05_n1/enpdf/med_antig_egipto.pdf
- Chapela, María (2008). "¿Qué Promoción de la salud ha fracasado?", *Aspectos políticas y prácticas públicas de la salud en México: Seguridad social servicios, promoción de la salud*. División Ciencias Biológicas de la salud. México. Universidad Autónoma Metropolitana
- (2010). *En el debate: Diabetes en México*. División Ciencias Biológicas de la salud. México. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad (2009). *La imagen social de las personas con discapacidad Estudios en homenajes José Julián Barriga Bravo*, SINCA. Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad. Disponible en web:
http://books.google.com.mx/books?id=EivYreIjoNsC&pg=PA187&lpg=PA187&dq=la+discapacidad+en+la+edad+moderna&source=bl&ots=F-Ak0W9NWx&sig=T8g2QDCZHY6FOx-NXIBYmZKSWYI&hl=es-419&sa=X&ei=rgqNU7zNMJaLqAaq_IKICg&ved=0CHIQ6AEwDQ#v=onepage&q=la%20discapacidad%20en%20la%20edad%20moderna&f=false
- Cruz, Saúl (2010). Entrevista realizada, personal médico de la Clínica Familiar *Dr. Ignacio Chávez* del ISSSTE. México.
- Del Moral, Antonio (2002). "Ciencia y Caridad (Picasso)". [Texto en línea]. El rincón de la ciencia. Disponible en web:
<http://centros5.pntic.mec.es/ies.victoria.kent/Rincon-C/Arte/Picasso/p.htm>
- Eco, Umberto (1968). *La Estructura Ausente*. Introducción a la semiótica. España. Lumen.
- Edwards, Amelia (1891). *Pharaohs Fellahs y Exploradores*. Harper & Brothers. [PDF en línea]. A celebration of woman writes, E.U. Disponible en web:
<http://digital.library.upenn.edu/women/edwards/pharaohs/pharaohs.html>
- Ferrara, David (2008). "El cuerpo humano entre el arte y los medios de masas en el tránsito del siglo XX al XXI", Tesis doctoral. España. Universitat Politècnica de València.

- Freud, Sigmund (1930). “El malestar de la cultura”. [PDF en línea]. Free e books.net. Disponible en web: español.free-ebooks.net/ebook/El-malestar-en-la-cultura/pdf/view.
- Foucault, M. (1991). *Las tecnologías del yo*. [PDF en línea. España. Paidós. Disponible en web: [http://search.4shared.com/postDownload/W6PxCmK-/Foucault Michel - Tecnologías .html](http://search.4shared.com/postDownload/W6PxCmK-/Foucault%20Michel%20-%20Tecnologias%20.html)
- Gerfor (2006). “El viaje a Punt. El rey y la reina recibiendo regalos”. [Texto en línea]. Gerfor docencia. Disponible en web: <http://www.gefor.4t.com/arte/pintura/clinical4.html>
- González, Javier (2006). “Algunos tópicos del Diseño: El <diseño> o el tema de lo social”. [PDF en línea]. Publifilia, También en el foro *Pensar el Diseño*. Disponible en web: www.espanol.groups.yahoo.com/group/pensareldisenio
- Granados, Julio (2010). *Genética de la diabetes*. Seminario: *La diabetes mellitus en México*. Impartido por el Dr. Julio Granados, Instituto Nacional de Ciencias médicas y de la Salud, UAM- X. México.
- Heller, Eva (2012). *Psicología del color, Como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. México. Gustavo Pili.
- Jaimes, Paulina (2013). “La vulnerabilidad del cuerpo: la obra de Paulina Jaimes”, *La hoja de arena Revista Digital temas infinitos*. [Texto en línea]. Disponible en web: <http://www.lahojadearena.com/revista/2013/06/la-vulnerabilidad-del-cuerpo-la-obra-de-paulina-jaimes/>
- Juárez, María (2010). *La Retórica en la imagen de la mujer ejecutiva en México*, UAM-Xochimilco. Tesis de maestría. División Ciencias y Artes para el Diseño, Maestría en ciencias y artes para el Diseño. México. Universidad Autónoma metropolitana.
- Marqués, F.; Sáez, S., Guayta R. (2004). *Métodos y medios en promoción y educación para la salud y otros*. España. Editorial UOC. [Texto en línea]. Disponible en web: <http://books.google.com.mx/books?id=R3e850qjWA0C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Martí, Josep (2007). *Neurología en el arte.*, Barcelona. Lunwerg.
- Martínez, Carolina (2008). “Introducción”, *Aspectos políticos y prácticas públicas de la salud en México: Seguridad social servicios, promoción de la salud*. División Ciencias Biológicas de la salud. México. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Medina, Oswaldo y López, Oliva (2010). “Una aproximación a los determinantes sociales de la diabetes tipo II en México”. En el debate: *Diabetes en México*. División Ciencias Biológicas de la salud, México. Editado por María Consuelo Chapela, Universidad Autónoma Metropolitana
- Molina, Raúl; Romero J. Rogelio; Trejo José (1991). “Desarrollo económico y salud”. [PDF en línea], *Salud Pública* 33. México. Disponible en web: http://bvs.insp.mx/rsp/ files/File/1991/NUM_3/desarrollo%20economico.pdf
- Monderson, Frederick (2006). *Hatshepsut's Temple at Deir el Bahari Paperback* [PDF en línea]. Google books. Disponible en web: http://books.google.com.mx/books?id=YAnTJQWWnoAC&printsec=frontcover&source=gb_s_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Ortíz, Alberto (2006). “Triste Herencia” El cuadro de Julio. [Texto en línea]. Doce meses doce infecciones. GEFOR. Disponible en web: <http://www.gefor.4t.com/arte/pintura/elcuadrodelmes6.html>
- Platón (2004). *Crátilo, Apología de Sócrates, Menón, Crátilo*. Madrid. Alianza.
- Rivera, Luis (2008). “El carácter retórico del diseño gráfico”. [Texto en línea]. Foro alfa. Disponible en web: <http://foroalfa.org/articulos/el-caracter-retorico-del-diseno-grafico>
- Ruskin, John (2009). “Modern Painters”. [Texto en Línea]. Project Gutenberg's Modern Painters, I. Disponible en web; <http://www.gutenberg.org/files/29907/29907-h/29907-h.htm>
- Salleras, L. (1990). “Educación sanitaria”. España. Ediciones días de santos. S.A. [PDF en línea]. Google books. Disponible en web: http://books.google.com.mx/books?id=23fCHlt_HdUC&pg=PA17&lpg=PA17&dq=el+logro+de+l+m%C3%A1s+alto+nivel+de+bienestar+f%C3%ADsico+mental+y+social+y+de+la+capacidad

- [+de+funcionamiento+que+permitan+los+factores+sociales+en+los+que+vive+inmerso+el+individo+y+la+colectividad.%22&source=bl&ots=dIZlgNzTeN&sig=L9ROUI09Bqzgw6ClqCJR5BNvVKc&hl=es-419&sa=X&ei=jsULU6SXGaqMyAGljIGIBw&ved=0CCKQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](#)
- Sansores, Raúl; Giraldo, Fernanda; Valdelamar, Fabiola; Ramírez, Alejandra; Sandoval Ricardo (2002). "Impacto de los medios de comunicación masiva en una campaña antitabaco", *Salud Pública de México*, 44 (1). [Texto en línea] Salud Pública de México. México. Disponible en web: http://www.insp.mx/salud/http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0036-36342002000700015
- Santos, E.; Saenz F. y Garcia, J. (2012). "Patología ocular en la obra de Rafael Sanzio (I): Retrato de Tommaso Inghirami. *Arch Soc Esp Oftalmol*". 87 (6). [Texto en línea]. Scielo. Disponible en web: http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_pdf&pid=S0365-66912012000600008&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Secretaria de Salud (2008), "Mortalidad, Principales causas de mortalidad general, Sistema Nacional de información en salud" (SINAIS). [PDF en línea]. Secretaria de Salubridad y Asistencia. Disponible en web: <http://sinais.salud.gob.mx/mortalidad/>
- SEPAD (2006) "Ley 39/2006, de 14 de diciembre, de Promoción de la Autonomía Personal y Atención a las personas en situación de dependencia", [PDF en línea]. Servicio Extremeño de Promoción de la Autonomía y Atención a la Dependencia. Disponible en web: http://sepad.gobex.es/es/c/document_library/get_file?uuid=c84b2723-9386-4b43-a5bd-8b1ae00f67af&groupId=10421
- Sontag, Susan (2003). *La enfermedad y sus metáforas*. Argentina. Taurus. Publications
- Suchman, Edward A (1965). "Social patterns of illness and medical care". *Journal of Health & Human Behavior*. 6(1), pp. 2-16. [PDF en línea]. APA Psyc NET, American Psychological Association. Disponible en web: <http://dx.doi.org/10.2307/2948614>
<http://psycnet.apa.org/psycinfo/1965-09936-001>
- Tracy, Jessica; Matsumoto, David (2008). "The spontaneous expression of pride and shame: Evidence for biologically innate nonverbal displays." [Texto en línea]. Frans BM de Waal, Universidad de Emory.EU. Disponible en web: <http://www.pnas.org/content/105/33/11655.full>

SOBRE LA AUTORA

María del Socorro Juárez Pierce: Licenciada en Diseño de la comunicación gráfica por la Universidad Autónoma Metropolitana. Estudio su Maestría y Doctorado en Ciencias y Artes para Diseño, graduándose con honores en la misma casa de estudios. Su línea de investigación versa en teorías y prácticas en la comunicación de mensajes persuasivos, para el desarrollo científico y humanístico de mensajes gráficos. Actualmente desarrolla estudios para la transformación, mejoría y comprensión de gráficos en la comunicación de salud y estudios de género. Tiene experiencia como docente en el Centro de estudios en Ciencias de la Comunicación y en la Universidad Autónoma Metropolitana; así como en diversos proyectos, investigación y diseño de lenguajes visuales en el ámbito del sector público, difusión de cultura y atención y prevención de la diabetes en México.

Análise semiótico e discursivo dos filmes *Deus e o diabo na terra do Sol* e *O dragão da maldade contra Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha

Ana Luiza Valverde da Silva, Universidade de Valencia, Espanha

Resumo: Em 1964, Glauber Rocha estreou o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ano em que o Brasil sofreu o golpe militar. Devido a forte censura na época, era proibido o diálogo sobre política ou questões sociais. Glauber Rocha escreveu e dirigiu *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, as narrações tratam sobre a dicotomia entre o bem/mal, cultos/incultos, a ordem/desordem, as diferenças sociais, as construções simbólicas do espaço como semiosfera, fronteiras e suas rupturas causadoras do caos. Para o diretor, a religião está intimamente relacionada à política. O desejo pelo poder está plasmado nas relações: político-social (interesse dos proprietários sobre os trabalhadores) e religiosos (sacerdotes sobre os discípulos). Esta análise discorre sobre as dualidades simbólicas, baseada na discussão semiótica do teórico Yuri Lotman. A intenção é examinar como Glauber Rocha construiu os espaços simbólicos ao longo das imagens e do discurso fílmico, e conhecer a mensagem que o cineasta transmite.

Palavras chave: Glauber Rocha, semiótica, espaços simbólicos

Abstract: In 1964, Glauber Rocha directed the film *Black God, White Devil* year when Brazil suffered a military coup state. Due to strong censorship at the time, the dialogue about political or social issues was forbidden. Despite all that chaos, Glauber Rocha wrote and directed *Black God, White Devil* and *Antonio das Mortes* that deal with the dichotomy between good / evil, educated / uneducated, order / disorder, the social, the symbolic constructions of space as semiosphere, borders and their breaks causing chaos. For the director, religion is closely related to politics. The desire for power is enshrined in relations: political and social (interest of the owners on the workers) and religious (priests on the disciples). This analysis discusses on the symbolic dualities, based on the discussion of theoretical semiotics as Yuri Lotman. The goal is to describe how Glauber Rocha built the symbolic spaces over the images and film discourse, and understand the message that the filmmaker conveys.

Keywords: Glauber Rocha, Semiotics, Symbolic Spaces

Introdução

A década de 60 marcou a história do Brasil dentro da política e da arte. Em 1964 Glauber Rocha estreou o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, mesmo ano que o Brasil sofreu o golpe militar de estado. A ditadura militar acabou com a liberdade de expressão e censurou através do AI5 (Ato Institucional nº5) todos os meios de comunicação. Diante desse crítico momento político a arte brasileira estava em intensa ascensão. No cinema filmes aclamados como *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962), *Cinco vezes favela* (Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges, 1962), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os cafajestes* (Rui Guerra, 1962), *Os fuzis* (Rui Guerra, 1963) entre muitos outros que simbolizaram o início do movimento cinema novo. Na música essa década marcou a carreira de Milton Nascimento, Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina, Roberto Carlos, Gilberto Gil, Rita Lee e muitos outros músicos. A artes plástica também registrou nomes como Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Antônio Dias, Rubens Gerchman, José Roberto Aguilar etc. Esses jovens artistas buscavam liberdade de expressão e produziam trabalhos carregados de ideologia. Muitos buscavam ser a voz do povo. Através da arte eles diziam o que estava proibido e dessa forma corriam sérios riscos de prisão.

Neste mesmo período Glauber de Andrade Rocha se torna um reconhecido cineasta, com um discurso marcado pela estética da fome e da violência, o cinema do autor e político do terceiro mundo



– termo inventado pelo próprio Rocha como uma negação ou recusa radical ao cinema industrial de grande escala. O diretor grava *Deus e o diabo na terra do sol*, 1964, e *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969, em momentos políticos críticos e distintos, porém os dois filmes abordam uma realidade dura e violenta que agridem a audiência. Dentro do Brasil, os filmes foram censurados pela ditadura. No exterior foram premiados e aclamados, trazendo o cinema brasileiro para a discussão nos grandes centros da Europa.

Esses longas-metragens exploram a miséria da população nordestina como o foco principal das narrações. Na luta por melhores condições de vida, Rocha aborda as múltiplas dificuldades que pessoas excluídas vivenciavam cotidianamente. Para compreender as mensagens que Rocha transmite nesses filmes essa análise recorre a teoria da semiótica de Yuri Lotman. Ao fazer um comparativo de fronteira semiótica com as fronteiras rompidas nos filmes se percebe a angústia do diretor sobre um sistema político excludente e caótico. A individualidade semiótica também está presente na desgraça que cai sobre o chefe da família e sobre todos os seus relativos. A história de cada filme é entendida conforme seus diferentes núcleos-distinguidos por interesses político, religioso ou social. A compreensão de um filme pode ser vista da igual semelhança ao entendimento de um idioma, desta forma, tanto *Deus e o diabo na terra do sol* como o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* estão aqui interpretados como um universo semiótico ou uma semiótica.

Glauber Rocha, e sua opinião sobre o cinema brasileiro

A arte brasileira precisa se nacionalizar através da sua expressão.

Glauber Rocha

Em 1954, Nelson Pereira dos Santos terminou o filme Rio 40 Graus. O longa-metragem contém cenas de cotidiano carioca, imagens da população registradas nas ruas do Rio de Janeiro, e marcou uma revolução no cinema brasileiro, que se distanciou das grandes produções. Era um filme original, de baixo custo, com jovens talentos e filmado no ambiente natural. Essa produção, revolucionária para a época, despertou em Glauber de Andrade Rocha o interesse de se tornar um cineasta. Conhecido por sua agressividade, Rocha se consolidou como cineasta, roteirista e crítico de cinema. Nasceu em 14 de março de 1939 em Vitória da Conquista (Bahia/BR), e morreu de pneumonia em 22 de agosto de 1981 no Rio de Janeiro (Rio de Janeiro/BR).

Durante os estudos de Direito, Rocha inicia uma relação intensa com o teatro experimental. O interesse pelo cinema e pela política o levou a abandonar seus estudos e iniciar uma carreira no ramo cinematográfico e jornalístico. Principiou como crítico de cinema e escreveu para diversos jornais a saber: O Momento, Jornal do Brasil, Folha de São Paulo e Diário de Notícias, e em revistas como Mapa em Ângulo e Civilização Brasileira. Desde o início Rocha estabeleceu o diálogo entre arte, cultura e crítica política. Seu legado se desenvolve durante as décadas de 50, 60 e 70 até o início de 80. Devido a forte pressão da ditadura militar em 1971, Rocha se exilou na Europa.

Em 1963, Rocha escreve o livro Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. Em 64 lança o filme Deus e o diabo na terra do sol, no qual exibe o estilo cinematográfico provocativo. Ao longo de sua carreira, Glauber Rocha se sentindo incompreendido e mal interpretado pela crítica, proferiu: “O autor, em sua obsessão criativa, terá de resistir ao mal-entendimento, má-fé, o profissionalismo, a indiferença daqueles que trabalham com filme e desrespeito de crítica” (Glauber Rocha, 1963, p. 35).

Aos 24 anos, Glauber Rocha já era um cineasta influente e respeitado. Havia filmado Barravento (1962), Deus e o diabo na terra do sol (1964), e alguns curtas-metragens. Em seu livro, Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, comentou que no Brasil na década de 60, um cineasta que teve inteligência, sensibilidade e criatividade era sinônimo de loucura, irresponsabilidade e de comunismo. A censura imposta pela ditadura brasileira de 1964, fez com que os produtores se acomodassem no estereótipo do cinema americano que ganhou poder e suprimiu cineastas que tentavam fazer um filme original, com base na cultura e nos problemas sociais do país.

O público, sem preparado, foi subitamente dominado pelas fitas imitativas do cinema americano dos anos quarenta, caracterizado western (clichê espuriamente usado na temática do cangaço) e no gangster (clichê idem nos filmes metropolitanos): o público, inconscientemente reagindo contra a linguagem pobre da cópia, investiu primariamente contra os temas: o cangaço ou a favela, zonas temáticas importantes no processo social brasileiro, são condenados antes mesmo antes de uma manifestação cinematográfico de maior vulto. Castrados em relação aos temas - estes populares, intrinsecamente evidenciados no seu aspecto político: castrado quanto a linguagem - esta, esquematizada, extrinsecamente exigida como gramática da comunicação americana do espetáculo, o autor brasileiro encontra-se praticamente sem saída. (Glauber Rocha, 1963, p. 39).

Em 1980, na estreia do filme *Idade da Pedra* (1978-1979), no Festival de Cinema de Veneza, a crítica foi severa com o cineasta. Atacam o filme e a sua ideologia. De acordo com Glauber Rocha, o filme é uma poesia, a arte não precisa ter uma história particular ou cronológica.

De acordo com os jornais mais importantes da Europa, *Idade da Pedra* é um filme delirante, paranóico, visionário, além dos limites do cinema na Europa Ocidental e América do Norte. É um filme louco. (...) O filme realmente não tem história, o filme é um discurso visual que fala do Brasil de todos os tempos e todas as idades. É um poema, não um drama ou um romance. Como não conta uma história da forma que é conhecido, como tudo é invertido, as pessoas ficam sem entender o filme. O filme é para ver e ouvir. Você não pode falar sobre isso. Eu não faço cinema convencional. Meu tipo de filme vem de um outro espaço. A verdade é que ele não obedece as leis do drama convencional. Portanto, as pessoas se surpreendem. (Glauber Rocha, 1980, entrevista para o programa de televisão Fantástico, Rede Globo, Brasil).

O diretor acreditava que o cinema brasileiro estava ao menos 30 anos atrasado. Os cineastas recebiam pouco, os custos de produção eram elevados e os críticos da época estavam especializados no cinema americano. Para Rocha as grandes produtoras estavam interessadas em imitar, não criar, e os intelectuais eram obrigados a aceitar a produção de filmes culturalmente pobres. O público reconhecia como verdadeira a cultura hegemônica de pornografia e obscenidade, musicais e comédias americanas. Naquela época, o cinema brasileiro não tinha prestígio, estava caracterizado por uma forte negligência política, por ser demagogo e aventureiro. De acordo com Rocha, “teoricamente, o clima é de vale tudo, a partir de 1962, o que não era chanchada havia se tornado Cinema Novo”.

O cinema novo

No Brasil, durante a década de 50, surgia o movimento cinema novo. Jovens cineastas como Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, Rogério Sganzerla, Ruy Guerra, Olney São Paulo, Paulo César Saraceni, Glauber Rocha, entre outros, estavam predestinados a produzir um cinema intelectualizado e lutar contra a consolidada estética do pornô chanchada. O movimento Cinema Novo continha grande influencia da Nouvelle Vague Francesa, e do Neo-Realismo Italiano.

No início, ninguém conseguia definir ao certo o que seria “Cinema Novo,” mas no meio artístico não se falava em outra coisa. Esses cineastas estavam decididos a promover filmes de qualquer maneira, com uma câmera de 16mm (caso de não tivessem uma de 35mm), improvisando pelas ruas das cidade. Os cineasta buscavam a originalidade do cinema brasileiro, viam a realidade nacional como inspiração. Queriam ser a voz do povo para o povo, e assim estabeleceram o cinema do autor. Onde o diretor estava apto a promover e produzir a sua opinião e realidade através de uma câmera na mão. Assim nasceram grandes filmes brasileiros, ao iniciar com Nelson Pereira dos Santos em *Rio 40 Graus* (1955) e *Vidas Secas* (1964), Glauber Rocha com *Barraventos* (1962) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). *Os Cafajestes* (1962) de Ruy Guerra, *O Assalto ao Trem Pagador* (1962) de Roberto Farias, entre muitos outros. O cinema brasileiro estava em plena produção cultural cinematográfico.

O enfoque do Brasil contemporâneo apresenta outras particularidades no cinema produzido pelos jovens pertencentes a geração mal representada em *Black tie*, inquietações e análises daqueles que se formaram no fim dos anos 60, viveram as propostas das contraculturas, buscaram alternativas e estão a elaborar sua visão do Brasil moderno a partir da sua experiência. (Xavier, 2001, p. 118)

O objetivo do movimento era produzir uma arte política, passar um diagnóstico do estado governamental e ter a pretensão de ensinar o caminho para o futuro. Os diretores queriam reivindicar a dor popular mostrando a dura realidade. Buscavam relatar o cotidiano brasileiro e alertar a audiência sobre o que acontecia em cidades longes dos grandes centros. Havia uma convicção da legitimidade natural do encontro entre o opressor e o oprimido. As narrações mantinham traços de lutas utópicas que tentavam projetar um futuro melhor para a sociedade e a arte. Existia uma fé na vocação emancipadora de uma prática que tentava desfazer a alienação do espectador (Xavier, 2001:46). Nos anos de 60 e 70 o cinema tinha o perfil de um Brasil-verdade que marcou os cineastas independentes como heróis, reveladores da história dos brasileiros.

A ditadura extremamente repressora, perseguia artistas, jornalistas e cineastas que tentavam dar voz a realidade vivida pelo povo brasileiro. O movimento artístico tropicalista¹ chamava a atenção para as bases urbanas. A pesar da forte influência do tropicalismo no filme *O dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* Rocha aborda a revolução campestre. Ele leva a discussão dos grandes centros brasileiros para o campo e propõe a mesma revolução do povo contra o governo dominante. Mostra a analogia da política da ditadura militar no sertão onde o povo é friamente assassinado pelos coronéis.

Rocha traz a periferia para o centro da discussão, busca na revolução, inspirado por Che Guevara, a solução para a reivindicação popular mediante a classe dominante. Ser militante na época era extremamente arriscado por um lado e interessante por outro: falar sobre os problemas sociais nos anos de chumbo² era quase o mesmo que ser marcado para a morte ou prisão. Na época da ditadura a voz de ordem era a do silêncio, assim ao se expressar para uma grande massa corria-se um risco enorme extensivo a todos os envolvidos. Glauber Rocha e os outros diretores do cinema novo estavam dispostos a correr o risco e ir a exílio se preciso, como muitos deles fizeram, inclusive o próprio Rocha, em 1971.

Nos três primeiros filmes de Glauber Rocha – *Barraventos* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967) –, foram criados um “momento da verdade,” onde o diretor expressa o seu impulso totalizador ao representar o drama social entre o momento de mudança contra o tradicional. Após essa transformação a sociedade não volta ao que era, mas sim busca uma contínua solução para problemas que teimam em não se resolverem. (Xavier, 2001: 130).

É pela profanação de Aruã provocada por Firmino que se deflagra o *Barravento*, é violência de Antônio das Mortes que se processam as rupturas e se anuncia a Revolução de *Deus e o diabo*. O transe de Eldorado é momento de violência de Diaz rumo ao poder, reprimindo as forças populares e é também a agonia de Paulo Martins, o intelectual de esquerda cuja resposta ao golpe é a conclamação a resistência armada num gesto romântico em que vale menos a força do cálculo estratégico e mais a ideia do sacrifício de sangue, necessário para o povo “sejam quais foram as consequências.” (Xavier, 2001, p. 131)

No filme *Deus e Diabo na terra do Sol* especificamente, a busca por situações mais dignas de vida está marcado a través do casal protagonista Manuel e Rosa. Desde o início do filme, até o fim, os dois transitam e estão em constante mudança de situação/local. Inicia em sua casa, um lugar muito pobre no sertão. Após Manuel gerar um conflito, que acabou com o homem assassinando ao coronel, os dois se vem obrigados a fugir e deixar o local. Por acreditar em um futuro melhor junto a São Sebastião, Manuel força Rosa a viver com os seguidores do missionário. Revoltada com a situação de miséria e incrédula do discurso de São Sebastião, Rosa o assassina. Esse ato acarretou em

¹ Tropicália, ou movimento Tropicalista, Tropicalismo foi um movimento cultural brasileiro que surgiu sob a influência das correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira (como pop-rock e arte concreta); manifestações tradicionais mistas de cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Com objetivos comportamentais, que se refletem em grande parte da sociedade sob o regime militar na década de 1960 o movimento se expressa principalmente na música (cujos maiores representantes foram Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Torquato Neto, Os Mutantes e Tom Zé); várias artes, incluindo as artes (especialmente a figura de Hélio Oiticica), filme (o movimento foi influenciado, e influenciou outro movimento o Cinema Novo de Glauber Rocha) e teatro brasileiro (especialmente nas obras de José Celso Martinez Corrêa). Um dos maiores exemplos do Tropicalismo foi uma das canções de Caetano Veloso, chamado precisamente "Tropicália"

² "Anos de Chumbo" é a designação do período mais repressivo da ditadura militar no Brasil, que se estende, basicamente, do fim de 1968, com a edição do AI-5 (ato institucional nº5) em 13 de dezembro daquele ano, até o final do governo Médici, em março de 1974.

uma segunda fuga e ao encontro com o grupo de Corisco, cangaceiro. Manuel é batizado como Satanás, e junto ao cangaceiro o casal continua a perambular pelo sertão. Após Antônio das Mortes assassinar Corisco, os dois fogem e correm pela imensidão desértica que aparenta ser infinita.

O cinema novo buscou a liberdade de expressão e estilo de produção independente. A preocupação era para falar sobre os problemas sociais do Brasil e da América Latina. *Um filme é feito de qualquer coisa, de uma praia deserta, um homem, a câmera que cria um filme, não um argumento em que a câmera registra apenas delírios ou transfiguração literária-sociológica* (Avellar, 2002, p. 28). O intuito era fazer um cinema original que retratasse a cultura popular, livre da influência norte americana. Diretores do cinema novo combatiam as grandes produções e o cinema padrão, assim filmavam a realidade da população brasileira. A audiência não estava acostumada a ver dor e sofrimento, como resultado o cinema novo já nascia polêmico.

Com a ambição de mostrar o Brasil em seu cenário, roupas, hábitos, costumes e culturas o cinema novo também se inspirava na desigualdade social, na instabilidade política e na agitação social. A procura pelas origens da cultura brasileira e o desenvolvimento por uma estética original resultou em filmes (do mesmo período artístico) completamente distintos uns dos outros. Para o cineasta Paulo Cesar Saraceni, o cinema novo era uma questão de verdade e não de idade, muitos eram jovens diretores, incluindo Glauber Rocha que gravou *Deus e o diabo na terra do sol*, com apenas 23 anos de idade.

O emprego da semiótica nos filmes *Deus e o Diabo na terra do sol*, e o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*

Segundo a teoria de Yuri Lotman, a semiosfera possui duas distintas características: a delimitação de limites e espaço vigente, e as irregularidades semióticas. O universo semiótico possui estrutura finita que se estabelece dentro de sua organização interna, sendo assim, o espaço semiótico, que é abstrato, sugere o surgimento de fronteiras, igualmente abstratas. Todas as informações dentro dos limites são de responsabilidade e dizem respeito ao universo semióticos, porém a mesma não se responsabiliza pelo que está fora de sua área de atuação. Nesse sentido o conceito de fronteira é relativo a individualidade semiótica. (1996, p. 12)

O conceito de individualidade semiótica surge na Rússia medieval, e sugere o prestígio ou o reconhecimento da propriedade. A semiótica histórico-cultural estipula um modo de organização, onde mulher, filho, empregados e escravos fazem parte da propriedade do patrão (marido, pai o amo). Esse são os representantes da linhagem do senhor. Tudo que pertence a esse homem, diz respeito a pessoa semiótica dele. Na antiga Rússia, quando um amo caía em desgraça toda a sua linhagem sofria o mesmo castigo. De igual forma, quando o chefe era condecorado todos os seus relativos subiam de status. *A fronteira de um espaço semiótico não é um conceito artificial. Mas sim uma importantíssima posição funcional e estrutural que determina a essência do mecanismo semiótico da mesma* (Lotman, 1996, p. 12). A partir desse princípio se destaca as individualidades semióticas nos dois longas-metragens. Os grupos de pessoa semiótica em *Deus e o diabo na terra do sol* se destacam como: Manuel (Rosa e sua mãe), São Sebastião (todos seus seguidores), e o cangaceiro Corisco (sua esposa Dada, cangaceiros subordinados a ele, Manuel e Rosa quando formaram parte do grupo). Existe também o grupo formado pelos representantes da lei: Antônio das Mortes, o padre, os coronéis.

Nesse filme, em três momentos distintos ocorrem a eliminação de pessoas, em consequência de individualidade semiótica. Já no início da narração se percebe o mal que cai sobre a família de Manuel. Ao resolver por fim na vida do coronel –seu chefe que lhe estava roubando–, o protagonista corre para sua casa e tenta fugir com sua esposa Rosa e sua mãe. Porém antes de iniciar a fuga, chegam os capangas do coronel dispostos a vingar sua morte. A briga é intensa e a mãe de Manuel acaba assassinada, o casal consegue fugir pelo sertão. O segundo grupo estabelecido como individualidade semiótica é o de São Sebastião. O governo os percebe como descendentes da linhagem coletivo do missionário. Membros da sociedade como os coronéis e o padre da igreja católica contratam Antônio das Mortes para assassinar a São Sebastião e seus seguidores. Ao chegar em Monte Santo

(local que vivia o líder e discípulos), Antônio percebe que Rosa havia acabado de assassinar a Sebastião e por esse motivo polpa a vida dela e de Manuel, porém chacina todas as pessoas que seguiam ao missioneiro. Outra família que cai em desgraça é a do fazendeiro Calazas. O cangaceiro Corisco querendo vingar a morte de seu amigo Lampião, conduz seu grupo a devastar a casa de Calazas. O coronel, por ser parte do governo, sofreu as consequências da vingança do cangaceiro. A casa de Calazas é completamente destruída, sua mulher violada e sua própria vida retirada no sertão.

No longa metragem *Dragão da maldade* contra o santo guerreiro as pessoas semióticas estão divididas de formas distintas. Pode-se destacar somente a pessoa semiótica do Coronel, em que nele estão incluídas seus empregados e sua esposa. Os outros personagens estão destacados por grupos. Como o que gera a desordem social formado pela: população andarilha, o cangaceiro Coirana, Santa Barbara e negro Antão. Esse núcleo é formado por pessoas que vivem abaixo da linha da miséria e propagam o ritual de religiões pagãs. O grupo daqueles que vivem na ordem social está formado pelo: coronel (e todos os integrantes de sua pessoa semiótica), o delegado Mattos e o professor. Este núcleo é organizado por pessoas que vivem dentro da ordem social e lutam para manter o status quo. O personagem Antônio das Mortes não se integra em nenhum grupo por viver entre a ordem e a desordem social. O personagem é um homem confuso que não sabe como se posicionar em um sistema em crise.

A fronteira existente diante de cada individualidade semiótica, e dos distintos grupos, estabelecem as conexões/relações e a posição que cada cidadão vive dentro do sistema social. A fronteira esclarece as diferenças entre o que convive em mesma situação para os que se diferem dela. O limite e a conexão dos iguais filtram a entrada dos que não pertencem a seu grupo e assim podem formar um opinião sobre os que estão de fora. A semiótica da fronteira permite um auto conhecimento e a distinção enquanto ao outro. Lotman explica que tomar consciência de si mesma no sentido semiótico cultural, significa tomar consciência da própria existência e se contrapor contra outras esferas (1997, p. 15).

Quando a semiosfera se identifica com o espaço “cultural” dominado e o mundo exterior a respeito a ela, com o reino dos elementos católicos, desordenados, a distribuição espacial das formações semióticas adquirem em uma serie de casos o seguinte aspecto: as pessoas que em virtude de um dom como os bruxos, ou como de um tipo de ocupação como um médico, pertencem a dois mundos e são como tradutores, se estabelecem na periferia territorial, na fronteira do espaço cultural e mitológico enquanto que o santuário das divindades “culturais” que organizam o mundo se dispõem no centro. Na cultura do século XIX, a estrutura social de elementos “destrutivo” do cinturão dos subúrbios ... tanto como em parte da cidade, como na qualidade do espaço que pertence ao mundo que destrói a cidade. (Yuri Lotman, 1997, p. 14)

Em diferentes momentos históricos o desenvolvimento de uma semiosfera, decorrente da função das fronteiras, pode fazer uma semiótica dominar, amenizar, ou eliminar inteiramente outra. Glauber Rocha evidencia esse aspecto nos dois filmes que demonstram a forte intenção da classe dominante em exterminar com os rebeldes e vice-versa. No filme *Deus e o diabo na terra do Sol*, os seguidores de São Sebastião são aplastados por Antônio das Mortes. Abaixo a conversa quando a classe dominante, representada pelo Sacerdote e Coronel, contratam Antônio das Mortes:

PADRE: Depois que ele apareceu, na paróquia não entrou mais nenhum centavo de batismo e de casamento.

CORONEL: Sebastião prejudica as fazendas, prejudica a igreja e o governo nunca que se interessa. Eu sempre disse que aqui só existem duas leis. A lei do governo e a lei da bala. Eu nunca resolvi eleição com voto.

PADRE: Se os fortes não se unirem, eles acabam com tudo.

ANTÔNIO DAS MORTES: Matar cangaceiro é arriscado mais é fácil. Todo mundo ainda está lembrado de Canudos. Veio as tropas do governo para brigar com os beatos do conselheiro. Se pensava que era coisa pequena e deu na guerra que deu. Os homens lutavam com fê.

PADRE: É preciso impedir que Sebastião se torne um novo conselheiro.

ANTÔNIO DAS MORTES: para lhe falar a verdade senhor padre, vivo nela (na guerra) desde que nasci. Mas o senhor bem sabe que é perigoso bulir com as coisas de Deus.

PADRE: Sebastião é inimigo da igreja.

ANTÔNIO DAS MORTES: o povo é cristão e segue ele. Vê eu não vi, mas muita gente já me contou que acontece milagre no monte santo.

CORONEL: Muito bem, só quem pode fazer esse serviço é o senhor mesmo. Nós lhe damos 300 contos de réis para o senhor acabar com os beatos.

PADRE: cristo expulsou os pecadores do templo com um chicote na mão. O exemplo está nos evangélicos. (Sequencia do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, Rocha, 1964: 34'09")

Essa conversa expressa claramente o significado de fronteira semiótica que teoriza Lotman. Ao perceber a São Sebastião como inimigo da ordem social, os retentores do poder decidem por assassinar todos os que vivem nesse estado de desordem. O grupo de São Sebastião percebido como uma individualidade semiótica prejudica outro grupo semiótico representados pela autoridade da cidade. Para que o segundo grupo continue controlando as leis, ordem e poder é necessário o extermínio do outro que colocam os interesses do primeiro em risco. O mesmo acontece no filme *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*. O coronel Horácio diz ao jagunço: “Mata Vaca, tá na hora de continuar a obra da justiça. Vai lá em cima e acaba com aquelas pestes”. O capanga vai ao encontro do povo e dizima a todos.

A ruptura da fronteira é geradora de alterações de níveis sociais e de caos. Com o intuito de manter a ordem –em vista que os dominantes querem manter o oprimido em seu status – a autorização de assassinar os rebeldes é enviada. Os retentores do poder não tem interesse em mudar a realidade local e por isso lutam para que fronteiras não sejam rompidas. Mesmo assim ela ocorre, quando no filme *Deus e o Diabo na terra do sol* se percebe o momento em que o cangaceiro Corisco invade a casa do Coronel Calazas. A porta da propriedade do fazendeiro é o símbolo da fronteira entre os que vivem dentro da ordem social (no caso o Coronel e sua família) para os que vivem na desordem social (Corisco e seu grupo). Ao infligir e invadir tal propriedade, Corisco provoca o caos. A casa do Coronel é completamente destruída, o banquete é devorado pelos invasores, e a mulher do fazendeiro é violada. Corisco pede a Manuel que corte o membro sexual do coronel e esse é levado e finalmente assassinado no sertão. A quebra da fronteira provocou a desestruturação e a desordem. No caso de Calazas, Corisco estabelece o caos dentro da casa do coronel, e ali nada nunca mais voltará a ser o que era. Nesse sentido a invasão na propriedade do coronel provocou um novo estado, o caótico. Corisco não tinha a intenção de mudar a situação que vive, mas sim de vingar a opressão da qual sempre esteve submetido.

A fronteira faz com que a pessoa semiótica tome consciência de si mesmo em relação ao outro. A estrutura social como regras e status faz com que posicionamento que um individuo perceba o papel que desenvolve dentro dessa estrutura. Corisco se vê inferior ao coronel Calazas. O cangaceiro se reconhece como marginalizado, cidadão nascido e crescido na miséria. Dentro de uma visão social: subalterno ou menos merecedor. Esse é um dos motivos pelo qual se vinga do fazendeiro. O coronel, por ter nascido dentro de uma família com bens e por isso provia de conforto, alimento, educação e empregados, percebe a Corisco como sujeito inferior ou subordinado. A figura do patrão só existe porque existe a figura do funcionário, consequência de uma organização social.

Lotman explica que os limites semióticos promovem a organização interna da cultura. Uma semiósfera contém distintos núcleos semióticos. Esses núcleos se organizam interna e externamente, e possuem distintos ciclos e tempos. Uma língua natural (como o Português), por exemplo, se desenvolveu mais lento do que estruturas ideológicas-mentais. Como resultado a semiósfera atravessa fronteiras internas que a tornam mais especializadas. A transmissão de informação através dessas fronteiras, o jogo entre distintas estruturas, a continuidade semiótica orientada por estruturas de territórios “próximos” ou “distantes” determinam a geração de sentido e o surgimento de uma nova informação (Lotman, 1997:17). Em resumo, em um universo comum a comunicação entre distintos grupos promovem uma nova informação. Por isso se faz importante perceber a individualidade semiótica e os distintos grupos –o núcleo que os unem é baseado em interesses comuns, como: ideológico, social, religioso e/ou político.

Nos dois longas-metragens se percebe a distância entre cidadãos que vivem dentro da ordem social –disfrutam de um sistema que os protegem– para os que vivem na desordem social –estão

excluídos do sistema-. A política de ambas cidades (nos dois filmes) promove uma organização social excludente, onde grande parte da população vive abaixo da linha da pobreza. Esse tipo de política gera a revolta dos oprimidos. No filme o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, o cangaceiro Coirana em conversa com, Santa Barbara, Negro Antão e o povo diz:

CANGACEIRO COIRANA: Dona Santa, chegou a hora de queimar os vivos e destruir a cidade. Foi uma promessa que eu fiz e eu tenho que cumprir, para a felicidade dos anjos e a alegria do povo.

NEGRO ANTÃO: Arrespeita a Deus Capitão Coirana, arrespeita a Deus e governo.

CANGACEIRO COIRANA: Arrespeitar? E quem é nesses mundos que arrespeitar a nós? Os pobres infelizes, desgraçados. A vingança tem de vir para curar os anos de sofrimento. Sem respeito e sem arrespeito. (*Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969: 18'15")

Em esse discurso se percebe a comoção do oprimido, que na continuação propõe uma cobrança feita *olho por olho*. Coirana, além de querer vingança, busca mudar o espaço simbólico que habita. De estado de miséria e exploração o homem busca uma melhor situação para ele e seus companheiros - quer romper fronteiras, provocar o caos e estabelecer uma nova condição social. Em uma sociedade os distintos núcleos semióticos ou grupos de pessoas unidas por um mesmo interesse ideológicos geram uma comunicação, nem sempre pacífica. No universo fílmico de *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* a organização social beneficia o coronel Horácio e abandona o povo que passa fome. A partir do momento que o povo se reconhece como menos valia, se rebela, e busca o direito de melhores condições de vida. Em outro discurso do cangaceiro Coirana, se percebe mais uma vez a revolta do homem diante de um sistema social que não lhe proporciona condições dignas de sobrevivência.

Olha aqui Antônio das Mortes, olha a prova da tortura. Eu peguei um pau de arara e fui pensando em um dia ficar rico. Ai quando em cheguei em Minas Gerais e logo escravo me achei. Me venderam para serviço nas matas do Mato Grosso. Só os fortes se aguentavam. E os fracos se rendia. Veio a raiva e a saudade foi. desandei lá pra Bahia. Chegando em juazeiro eu vi, chegando em juazeiro eu vi, um velho vendendo a filha por cinco contos de reis. Ai eu roubei ela e fui sertão a dentro até o confin das Alagoas. Quando eu vi ele chegando eu disse: ai vem o ajudante da miséria. Que desenterrei as uvas da mina vó e dei pra ela. E pra ele eu dei o nome de Coirana, a cobra venenosa e saímos errantes pelos caminhos, pelas beiras pelos lixos, recolhendo os infelizes. (Antônio das Mortes, 1969)

A diversidade interna da semiosfera presume sua integridade. O mesmo acontece em uma sociedade, que antigamente se estruturava como: os aristocratas, a classe media e os escravos. A estrutura social modeliza o individuo que nasce e cresce de acordo com as características de seu status social. A modelização do individuo está diante de distintas ocasiões. No filme *Deus e o diabo na terra do sol*, São Sebastião submete os seguidores a viver de acordo com suas ordens. O homem assume o papel de retentor da verdade absoluta, com um discurso cheio de misticismo, folclore e crenças.

Foi São Pedro Alvares quem descobriu o Brasil e fez a estrada de pedra e sangue. Esse caminho do Monte Santo é para levar até o céu no corpo e alma dos inocentes. Meu povo, eu já fui mais de uma cem lugar dizendo que o mundo iria acabar com essa seca, com o fogo que sai das pedras. Os prefeitos, as autoridades e os fazendeiros disseram que eu estava mentindo, e que o sol era culpado da desgraça. Mas no ano passado eu disse que iria secar 100 dias, e ficou 100 dias sem chover. Agora eu digo! Por outro lado de lá, de este Monte Santo, existe uma terra onde tudo é verde. Os cavalos comendo as flor, e os meninos bebendo leite no rio. Os homens comem o pão feito de pedra, e poeira da terra vira farinha. Tem água e comida. Tem a fartura de céu e todo dias, quando o sol nasce aparece Jesus Cristo e Virgem Maria, São Jorge e o meu São Sebastião, todo cravado de flechas no peito. (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964: 18'45")

O discurso carregado de mitologia une história, problemas meteorológicos e a ineficiência do governo. Ao jogo de palavras se atribui signos da dura realidade e comida farta, e assim o povo é persuadido. São Sebastião se pronuncia como voz absoluta e proclama a través da fé uma salvação para a desgraça. O texto cria um jogo verbal intencionalmente polissêmico e é recebido como ver-

dade absoluta. Na cena da qual recita o discurso, o missioneiro está em um pedestal, e as pessoas abaixo. O homem dissimula estar a cima do bem e do mal, e se pronuncia como profeta.

Rosa não acreditava nas palavras desse homem, e o via como falsário. Como consequência, São Sebastião a colocou como menos valia e a promulga como possuída pelo demônio. A voz da mulher é abafada dentro do grupo e submetida a um estado de inferioridade diante dos outros. Manuel, cego pela fé, acata as ordens do missioneiro que propõe o ritual Libelo de Sangue para purificar Rosa. O homem pede a Manuel que busque uma criança, para que com o sangue do inocente Rosa seja purificada. A devoção de Manuel era tão grande que ele busca a criança. São Sebastião corta o bebê e com a faca suja, passa o sangue na testa de Rosa. Sebastião joga a faca no chão e se volta ao altar – a cena ocorre dentro de uma capela. Com por reflexo, junto a seu medo e angustia, Rosa pega a arma e acerta múltiplas facadas em Sebastião. O corpo cai no chão, sem vida. A mulher pratica o crime por amor ao marido, pois não conseguia vê-lo na condição de devoção cega. Também o assassina para sair do estado modelador de menos valia da qual estava submetida.

No filme *Deus e o diabo na terra do sol*, Manuel e Rosa estão em uma procura constante por melhores condições de vida. As rupturas são sempre estabelecidas posterior a morte de alguém. Primeiro Manuel assassina ao Coronel, e os dois partem da fazenda que viviam. Logo Rosa mata a São Sebastião para se livrar do estado de devoção de Manuel e da situação que o missionário a havia inserido. Na sequência o casal conhece o cangaceiro Corisco, e com esse grupo vivem até que Antônio das Mortes assassina ao cangaceiro. O casal, com medo aterrorizador da morte, corre pelo sertão com desespero e agonia em busca do que tanto procuram e não conseguem encontrar, condições descentes de sobrevivência. A vigia do casal desde o princípio sempre foi ser incluído ao sistema, porém estão em estado de exclusão e por essa razão são submetidos a todo o tipo de aventura e a situações caóticas de sobrevivência. A ruptura das circunstâncias que viveram Manuel e Rosa foram intensas e com certeza mudou a forma da qual eles se observavam diante do mundo.

Existem rupturas em que o indivíduo ao adentrar-se em um outro espaço começa a absorver o estilo e as regras do novo. O reconhecimento da nova cultura é imediata, já a absorção dos costumes de outro é lenta. Esse indivíduo pode se tornar reverso ao novo - abstraindo todo que ha conhecido da nova cultura-, ou modificar seu estado inicial e se tornar uma outra pessoa. O personagem Antônio das Mortes demonstra claramente a perda do estado antigo e absorção do novo quando no filme o *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, se apaixona pela Santa Barbara e passa uma temporada junto ao povo. Ao perceber a nova cultura como mais digna, resolve romper com a classe dominante e proteger os necessitados. O personagem modifica seu estado inicial de mercenário para arrependido e protetor dos pobres. A ruptura dos costumes antigos para o novo evidenciada no personagem Antônio das Mortes é marcante. Já as modificações que ocorrem com Manuel e Rosa são frustrantes, pois estes nunca conseguem atingir o objetivo. De qualquer forma, tanto o casal como o jagunço acabam como andarilhos, sem destino certo, e na bagagem somente o sabedoria e frustrações adquiridas após as aventuras que viveram.

Considerações finais

Tanto o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, como *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* evidenciam a busca incessante do diretor por ratificar a miséria do povo e propor uma rebelião em oposição ao governo dominante. Demonstam a revolta de Glauber Rocha com o sistema social excludente e a sua intenção de alertar o resto do país para a realidade de muitos brasileiros. Os dois filmes estão produzidos para confirmar o objetivo do movimento cinema novo, que era sobre tudo gravar a realidade e divulgar a cultura brasileira. Ambos misturam misticismo, folclore, ritual e a história do país. Através de São Sebastião, Rocha relembra no cinema Antônio Conselheiro. Os dois possuem muitas características em comum, como a perseguição do governo e a criação das cidades: Monte Santo (no caso de São Sebastião) e Belo Monte (criada por Antônio Conselheiro). As autoridades como os políticos, os coronéis e a igreja foram marcadas como corruptas, cruéis e egoístas. Rocha através desse quadro evidencia a sua própria revolta contra o sistema, pois acreditava que o povo teria que se reunir e lutar por melhores condições de vida. A política local é dada como caótica

e inábil, e o povo como miserável, cujo a única solução é a rebelião. Rocha busca na ruptura da fronteira a sublevação. Acredita que a solução para a população é a coragem e a reivindicação a guerra. Porém mostra as consequências, em vista que as autoridades também estão marcadas pela crueldade ao assassinar a todos.

Esse é quadro político do qual viviam os brasileiros na década de 60. A ditadura foi cruel e a repressão muito forte, milhares de pessoas foram torturadas e mortas. Rocha utiliza a realidade como arma contra o sistema, pois propõe a união do povo contra o governo dominante – mesmo que nos dois filmes o povo acabou morto. Para o diretor é necessário uma drástica ruptura da sociedade contra o militarismo. Ao promover a mudança comportamental de Antônio das Mortes, o cineasta sugere que o povo brasileiro faça o mesmo. Que admita a miséria da população e a partir de tal reconhecimento mude sua postura social, que saiam da inércia e passividade para entrarem em estado de ação.

Glauber Rocha com certeza foi um ativista, usou o cinema como voz sobre os problemas sociais brasileiro. Ao aplicar a teoria da semiosfera de Yuri Lotman, se identifica com clareza as intenções desse cineasta: divulgar a cultura e a realidade brasileira, além de reivindicar melhores condições de vida para seu povo. Ambas histórias são formadas por grupos que ocupam espaços simbólicos distintos dentro de uma sociedade excludente. Os retentores do poder lutam para manter a ordem, enquanto o oprimido tenta libertar-se. De acordo com a teoria da fronteira se percebe a visão que cada um tem sobre si mesma e sobre os outros. A ruptura desses limites abstratos é a proposta da liberdade ou de melhores qualidades de vida. A guerra é vista como reivindicação, revolta e libertação. Em *Deus e o diabo na terra do sol* a morte é vista como o fim de um estado e o renascimento da esperança de uma situação melhor. No *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* o povo a pesar de morrer acaba como vencedor, quando Negro Antão assume o papel de São Jorge ao matar o coronel Horácio com uma lança sobre o cavalo branco. Com esse fim, Rocha dá esperança ao povo, que apesar de sofrer com guerra revolucionária pode conseguir o objetivo e obter melhores condições de vida.

REFERÊNCIAS

FILMES

Rocha, G. (1964). (Filme-video). *Deus e o Diabo na terra do sol*. Produção Glauber Rocha, Rio de Janeiro. 1 DVD, 125min. Preto e Branco. Som.

LIBROS

Carmona, R. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid, España: Cátedra.

Eco, U. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, España: Lumen.

—. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, España: Lumen.

Foucault, M. (1971). *El orden del discurso*. Paris, França: Éditions Gallimard.

—. (1971). *La Historia de La sexualidad I, la Voluntad de Saber*. España: Siglo veintiuno editores.

Gerber, R. (1991). Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: Gomes, P. E. S. *et al. Glauber Rocha*. São Paulo, Brasil: Paz e Terra.

Lévi-Strauss, C. (1987). *Mito y significado*. Madrid, España: Alianza Editorial, S. A.

—. (1964). *Mitológicas: Lo Crudo y Lo Cocido*. Paris, França: Librairie Plon.

Lotman, Y. M. (1996). *Semiosfera, Tomos I y II*. Madrid: Cátedra.

Nemer, S. R. B. (2006). A função intertextual do Cordel no Cinema de Glauber Rocha. *Famecos/PUCRS*, (15). Porto Alegre.

Rocha, G. (1963). *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Brasil.

Saussure, F. (1987). *Curso de lingüística general*. Madrid, España: Alianza.

Tolentino, C. (2001). *Deus e o Diabo na terra do sol, O rural no cinema brasileiro*. São Paulo, Brasil: UNESP.

Uris, P. (1999). *360o En Torno Al Cine Político*. Colección Cine, Diputación de Badajoz. Departamento de Publicaciones. Badajoz, España.

Xavier, I. (2001). *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo, Brasil: Paz e Terra.

ARTÍCULOS

Benveniste, E. (1969). Sémiologie de la langue. *Semiótica*, 1(2), 130.

Carvalho, C. A. de. e Vassoler, R. M. C. (2013). *A construção da brasilidade nos filmes de Glauber Rocha: proposta para uma nova identidade*. Revisado em 24.11.2013. Disponível em: http://www.uel.br/eventos/sepech/sumarios/temas/a_construcao_da_brasilidade_nos_filmes_de_glauber_rocha_proposta_para_uma_nova_identidade.pdf.

Lima, A. e Da Silva, F. M. (2011). *O Olhar de Glauber Rocha Sobre O Sertão Nordestino, a Partir da Analise de Deus e o Diabo Na Terra Do Sol*. Bahia, Brasil: Ecovale. Revisado em 24.11.2013. Disponível em: <http://www.uneb.br/ecovale/files/2013/08/artigo-8.pdf>.

Rocha, G. (1971). *Revisión crítica del cine brasileño*. Artículo publicado en, Revisión crítica del cine brasileño. Madrid, Fundamentos.

SOBRE A AUTORA

Ana Luiza Valverde da Silva: doutoranda em comunicação, na Universidade de Valencia, Espanha. Mestre em jornalismo, e mídia social online pela Universidade de Nevada, Reno, EUA. Graduada em jornalismo pela Universidade Estácio de Sá, Brasil. Desenvolve a tese doutoral em semiótica e análises do discurso nos filmes *Deus e o diabo na terra do sol*, 1964, e *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1969, de Glauber Rocha. Bolsista da Fundação CAPES, Ministério de Educação do Brasil, Brasília - DF 70040-020, Brasil.

A comunicação espacial e sua materialização nas artes visuais brasileira

Miguel Gally, Universidade de Brasília (Unb), Brasil

Resumo: Reflexões sobre os fundamentos e desenvolvimento de uma tradição nas artes visuais brasileira: a materialização de uma comunicação espacial não discursiva a partir de algumas obras de Hélio Oiticica (1937-1980), Ernesto Neto (1964-) e Maurício Panella (1973-).

Palavras chave: comunicação espacial, Brasil, materialização

Abstract: Reflections on the foundations and development of a tradition in Brazilian visual arts: the materialization of a non discursive spatial communication through some artworks from Hélio Oiticica (1937-1980), Ernesto Neto (1964-), and Maurício Panella (1973-).

Keywords: Spatial Communication, Brazil, Materialization

Partindo de um contexto em que a produção das artes visuais depende de um processo colaborativo, participativo ou relacional entre espectador e artista, enquanto desdobramento de uma crítica histórica à arte do gênio, propomos explorar um espaço coletivo de criação enquanto gerador de uma tradição no contexto brasileiro. A tese a ser defendida é a de que a materialidade das artes visuais enquanto resultado da espacialização (tridimensional) da pintura pressupõe a invenção de uma comunicação especial: a comunicação espacial. Este artigo problematizará tal processo de espacialização em sua forma inaugural com Hélio Oiticica (*Parangolés*, 1965), na medida em que tal espacialidade criada é vista como resultado coletivo do contágio dos corpos (entre si ou com objetos), tendo na música e no ritmo a metáfora mais apropriada. Em Ernesto Neto (*Eu e minhas partes*, 2008), na medida em que tal espacialidade comunicativa pode se dar num nível igualmente corporal, mas onde os espaços criados se materializam, sobretudo, em atmosferas olfativas. E, por fim, com Maurício Panella (*De fora adentro*, 2010-2013), no qual se observa o desenvolvimento de relações táteis com mapas gigantes que redimensionam a condição representativa própria das cartografias gerando novos processos educacionais. Nessa tradição brasileira, percorremos o desenvolvimento de uma comunicação espacial não discursiva, não linguística e não escrita, cujos resultados questionam o caráter visual da imagem desde uma partilha material e concreta da vida daqueles envolvidos nesse processo coletivo de criação artística.

Pensada como uma tradição em constituição, a arte visual feita no Brasil a partir dos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark pode ser entendida como ponto de partida de pelo menos duas frentes poéticas. Uma aponta para o desenvolvimento das artes eletrônico-digitais tendo os trabalhos, por exemplo, de Júlio Plaza, Diana Domingues e Eduardo Kac, feitos a partir dos anos 1980, como centrais para se pensar a arte desde uma comunicabilidade que extrapola sua condição de transmissão, deixando de lado ainda qualquer pressuposto discursivo; tal tradição (Gally, 2008) interessa, sobretudo, à construção da(s) história(s) das artes da mídia (*Media Arts*). Outra frente poética explora uma materialização dessa mesma comunicabilidade, experimentada menos através de uma representação (ou midiaticização) do espaço, e mais no sentido de construir uma comunicação quando se ocupa as provocações/proposições originadas das relações de tensão que são criadas nessas zonas alternativas de comunicação próprias das artes, grosso modo, relacionais. Ou seja, não como uma *forma relacional* (Bourriaud, 2001) experimentada nas artes visuais devendo extrapolar seu domínio rumo às relações interpessoais, por exemplo, mas sim na medida em que se vive a experiência de arte; ou ainda, quando aquela



tensão operativa própria da relação espectador-artista no *ambiente das artes visuais* (GALLY, 2010, 2015) se impõe através de uma atitude ou ação concreta que não se repete. Gostariamos de chamar a atenção para essa última frente poética em formação como um esforço de criação de imagens não necessariamente e unicamente visuais justamente nas artes usualmente classificadas como visuais. É nesse sentido que percorreremos, a seguir, de maneira mais pormenorizada, algumas obras de Hélio Oiticica (1937-1980), Ernesto Neto (1964-) e Maurício Panella (1973-).

Hélio Oiticica: sua arte ambiental e a invenção da comunicação espacial

Se partirmos de obras como *Núcleos* (1960-66), *Penetráveis* (1961-67) e, sobretudo, *Parangolés* (1964-66), todas de Hélio Oiticica, veremos que tais espacialidades criadas entre espectador e artista são comunicacionais por excelência, ou ainda: que tal relação é o exercício de uma comunicabilidade espacial. E que tal espacialidade encontra-se numa zona intermediária entre a arquitetura e a arte visual, algo já identificado de certo modo por Berenstein (2008, pp. 157-158) quando ela compara as favelas de Kawamata e os *Parangolés* de Oiticica. A ideia que gostaríamos de propor é continuar explorando tal zona intermediária, entretanto, como a construção e vivência de uma “espacialidade comunicativa” pensada agora enquanto a dimensão coletiva da sua arte. Ou seja, ao perguntarmos, em última instância, pelo que Oiticica entende como sendo sua autoproclamada arte ambiental, então chegamos à pergunta sobre o que é “comunicação espacial”.

Retomando isso em outros termos temos que a tese levantada aqui sobre Oiticica é a de que tal comunicação espacial é uma relação entre espaços distintos dando origem a um novo e imprevisível espaço (Gally, 2010 e 2015). Espectador e artista dão origem, cada um, a uma espacialidade na medida em que se colocam um no lugar do outro. E isso somente é possível porque não há uma separação entre tais posições, ou seja, o espectador sempre é artista e o artista é sempre espectador. Assim, através dessas espacialidades, uma relação entre elas surge a partir de uma tensão que resulta de uma aproximação: provocação por parte do artista que se coloca no lugar do espectador e a subsequente ação sobre ela realizada pelo espectador desde uma posição criativa inteiramente aberta e ilimitada. Ou seja, a comunicação espacial, aqui, envolve também espacialidades que se comunicam a partir de materialidades, corpos, sons, cheiros, etc. Claramente influenciado pelas ideias de Oiticica, tais pressupostos teóricos fazem parte daquilo que entendo, de maneira resumida, como *ambiente das artes visuais*.

Voltemos, então, a Oiticica: que significaria dizer que o espaço é comunicacional a partir de suas ideias e práticas artísticas? Que é resultado do encontro de corpos segundo um ritmo; assim como a dança a dois ou mais cria espaços e a dança solitária que segue o ritmo abre espaço; ou que pelo gesto improvisado um espaço é criado:

A dança é por excelência a busca do ato expressivo direto, da imanência desse ato; não a dança de balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma “coreografia” e que busca a transcendência desse ato, mas a dança “dionisíaca”, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica de grupos populares, nações, etc. A improvisação reina aqui [...] na verdade quanto mais livre a improvisação, melhor [...] em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico em sua crudeza. (Oiticica, 1986, p. 73)

Nesse texto escrito em 1965, no auge da sua produção mais robusta, o ritmo se impõe como um elemento decisivo para Oiticica porque a descoberta disso, para ele, foi a descoberta de uma temporalidade da coletividade. Da temporalidade de um espaço ocupado pela música capaz de unir as pessoas momentaneamente. Oiticica vê tempo no espaço quando identifica a possibilidade de conexão dos corpos, mas vê também espaço no tempo, quando percebe que o gestual em movimento como resultado da dança cria formas espaciais. Trata-se de um esforço enorme de descrição e tematização de uma experiência vital de liberdade, em que coletividade e indivíduo

se unem em um “gênio coletivo” (Oiticica *Apud* Jacques, 2001, p. 32). O gênio anônimo coletivo é a dissolução da fronteira artista/espectador e passivo/ativo.

Quem ou o que é, portanto, esse gênio anônimo coletivo, a que faz referência Oiticica? É a coletividade que ele experimentou nos ensaios da escola de samba da favela da Mangueira no início dos anos 1960, no ritmo recém-descoberto por ele, no seu pertencimento a uma comunidade que cria junto o carnaval sem prestar atenção a quem faz o quê propriamente, ao modo de morar em que famílias (e às vezes mais de uma) partilham um mesmo espaço (como emocas), à sexualidade e ao corpo experimentados sem tabus e em todo seu vigor carnal. Essa coletividade a dois, quatro, oito, dezenas ou centenas remexida por dentro influencia a fase em que a cor da pintura dos seus quadros se transforma em estrutura, em que a pintura, desde as experiências inovadoras presentes já em *Bólides*, mas, sobretudo, em *Núcleos* e parcialmente em projetos para *Penetráveis* desembocam em um programa ambiental realizado em e a partir de *Parangolés* (Jacques, 2001).

É esse processo que culmina na experimentação de uma espacialidade coletiva ou comunicacional. É desse espaço comunicacional do qual brota uma comunicação espacial. Quer dizer uma comunicação pensada espacialmente? Quer dizer que ela é material e corporal; que o som e a audição deixam de ser compreendidos (momentaneamente, pelo menos) como meios ou como instrumentos que carregam algo. Daí ser importantíssimo para Oiticica desfazer as barreiras clássicas e imateriais (algumas ligadas à representação) provocadoras dos mais profundos dissensos e antagonismos, simplesmente porque essa materialidade precisa ser experimentada, os corpos precisam interagir, o som precisa se transformar em gesto e dança para que aconteça arte:

A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc. seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre coletivo [recepção/gosto] e a expressão individual [criação/gênio] – o passo mais importante para tal – ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de “camadas sociais” para uma compreensão de uma totalidade. (Oiticica, 1986, p. 73).

Diferentemente da leitura feita por Julio Plaza (2003) – que vê a participação do espectador como uma das etapas da consolidação de um processo de conquista da interatividade, porque ela seria conduzida (ou mesmo controladora quando meramente mecânica) e não inter-ativa e livre propriamente – acreditamos que aquela totalidade, para Oiticica, o ritmo, não conduz coisa alguma com sua provocação. São os corpos, livres de suas amarras (e de preconceitos mesquinhos) que abrem um espaço cuja atividade se comunica com os demais e com a música. A arte ambiental é música por isso, porque espera um espectador capaz de se libertar, e com isso, embora não pretenda libertar ninguém nem coisa alguma, gera um evento livre, ou para a liberdade. Pressupõe uma chegada total ou aberta dos envolvidos para que ela mesma, como arte que é acontecimento, possa ganhar existência. É nessa medida que se poderia falar de “criação coletiva” a partir da arte ambiental, por depender de e gerar, ao mesmo tempo, uma comunicação de corpos que criam sem os preconceitos que estabelecem um lugar e papel prévios a esses corpos. Desse espaço tátil-musical, no qual comunicação espacial é ocupação, observa-se uma passagem interessante para os espaços olfativos, igualmente comunicacionais.

Ernesto Neto e os espaços coletivos olfativos

Na *Mostra Paralela // De perto e de longe* (São Paulo, 2008), o trabalho de Ernesto Neto, *Eu e minhas partes* (2008), reúne elementos interessantes de seu trabalho, sobretudo o modo como as conhecidas atmosferas aromáticas aparecem. Isso porque na sua trajetória artística, tais atmosferas se tornaram mais uma de suas marcas. *Eu e minhas partes* ou *Stone Lips, Pepper Tits, Clove Love, Fog Froge* (2008), como foi exposta fora do Brasil, não é a primeira obra sua que faz esta investida olfativa ou que usa os “pingos”, originalmente de meias de nylon. *Nave deusa*

(1998), dentro do projeto das naves, por exemplo, quase dez anos antes já usava tais estratégias. Nesse período, Ernesto Neto, além de continuar a explorar a construção de espaços olfativos, se interessa claramente pela criação de espaços táteis de acolhimento (*Humanóides*, 2001), mantendo o nylon (poliamida), mas explorando estruturas menos frágeis e que permitam maior resistência ao tato. Em uma entrevista recente ao Programa Museu Vivo da emissora SESC TV (2011), Neto diz precisar de obras nas quais o espectador possa agir sem muitas restrições. O nylon ganha outro tecido: uma espécie de croché; e os espaços inventados por Neto podiam agora ser pisados sem o risco de rasgar, podiam ser atravessados ou sustentar objetos ou “gotas” recheadas não apenas com especiarias, mas também com tambores, latas de alumínio vazias, bolas de plásticos etc.

Talvez *Eu e minhas partes*, ao inaugurar com mais propriedade e destaque o compensado ou madeira na sua estrutura, seja, pelo menos indiretamente, uma obra de transição em dois sentidos: na busca por aquela firmeza e resistência que apareceria claramente na *Exposição Dengo* (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010), quando a poliamida translúcida do tecido usado dá lugar a cordas sintéticas que se tornam um croché gigante; seria também uma obra de transição ou preliminar para aquela que parece ser o desfecho de uma longa trajetória: *Anthropodino*, de 2009, exposta em Nova Iorque. Esta última combina as atmosferas olfativas construídas com as gotas ou estalactites de poliamida, e as estruturas de madeira, que eram um pequeno lugar em *Eu e minhas partes*, e se transformam em verdadeiros túneis e salões a serem percorridos; o croché surge com mais presença, mesmo sem ter ainda aquela função de sustentação que assumiria pouco tempo depois em *Dengo* (2012) e nas exposições seguintes que exploraram esse material e uma estrutura que passa a sustentar além dos objetos já mencionados, também pessoas, que podem agora andar pelas trilhas de croché suspensas, como acontece com *Bicho suspenso na paisagem* (2012, Estação Leopoldina, Rio de Janeiro).

Nosso intuito, entretanto, não é percorrer tais obras procurando as ligações entre elas, um sentido ou mesmo uma narrativa. Mas sim, aproveitá-las para explorar o alcance desses espaços olfativos como parte do desenvolvimento de uma tradição que surge na esteira daquilo que estou chamando de comunicabilidade espacial, como vimos a partir de Hélio Oiticica. A conexão entre Oiticica e Neto já foi apontada, por exemplo, por Moacir dos Anjos. Nesse contexto de amplos diálogos com a tradição neoconcretista (Anjos, 2010), gostaria de privilegiar os espaços táteis-olfativos, não mais os espaços tátil-musicais dos ritmos, da dança, e do gesto que vimos surgir com Oiticica, embora o som, o toque e gesto também estejam muito presentes nas instalações ou esculturas de Neto.

Eu e minhas partes utiliza cravo, pimenta do reino, tecido sintético de poliamida e compensado recortado. Talvez o diferente dessa instalação olfativa seja o lugar criado a partir das estruturas de madeira em forma de ossos gigantes, inclusive quando vemos suas partes se conectarem como o fazem as juntas dos nossos corpos. Tudo isso construindo, com uma fina camada dupla do tecido sintético, uma cobertura, da qual caem para dentro do espaço criado gotas ou pequenas estalactites recheadas com os temperos. Essa atmosfera olfativa entra em conexão com o espaço externo por meio de uma abertura maior, por onde uma pessoa adulta pode entrar se abaixando um pouco, e por meio de pequenas passagens de ventilação.

Figura 1: Vista exterior da instalação Eu e minhas partes (2008) de Ernesto Neto, Mostra Paralela // De perto e de longe 2008 (Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo, SP, Brasil).



Fonte: Gally, fotografias inéditas.

Figura 2: No interior da instalação Eu e minhas partes (2008), de Ernesto Neto.



Fonte: Gally, fotografias inéditas.

Eu e minhas partes, prefiro ainda esse título em português, é primariamente sensitivo, pois além de caminhar pisando sobre o chão do galpão, isto é, de entrar em uma tenda (metaforicamente o “Eu”), explora-se toda uma espacialidade olfativa, se assim pudermos dizer. Trata-se de uma ocupação pelos cheiros. Essa relação imediata precisa ser pensada de maneira paralela e complementar à orientação conceitual, de modo a não se ter de necessariamente reduzir esse esforço de tematização da orientação espaço-sensível à orientação conceitual, tal como feito sobre outras obras de Neto em algumas críticas que enfatizaram o discurso que a obra provoca, por exemplo, com a história da escultura (Volz, 2008).

Figura 3: No interior da instalação *Eu e minhas partes* (2008). Detalhe do chão coberto por pimenta do reino caída do seu pingo ou estalactite correspondente.



Fonte: Gally, fotografias inéditas.

Na obra acima, os cheiros do “Eu”, entendidos como sua existência, poderiam ainda ser reduzidos a outra visão conceitual, na medida em que não simplesmente como coisa que pensa (numa clara referência ao nascimento da modernidade filosófica com R. Descartes, “*penso, logo sou*”), mas como sensibilidade, é que se tem consciência da própria existência. Entretanto, aprofundar esse caminho de interpretação que visa descobrir significados mais gerais nos distancia do aspecto vital do trabalho de Ernesto Neto, eu suponho. Porque para existir algo como “ocupação olfativa”, precisa-se da presença, da cheirada, de se respirar tais odores, antes de qualquer construção discursivo-conceitual, metafórica ou simbólica. Uma leitura estética parece surgir como contraponto, quando se percebe, ainda, um evidente diálogo das estruturas construtivas do galpão da exposição e da tenda de ossos, ambas usando madeiras, ambas criando um espaço vazio, ambas cobertas. Entrando em *Eu e minhas partes*, depois de entrar no galpão da exposição, sinto cheiros de cravo-da-índia e pimenta do reino. Vendo de dentro as madeiras em forma de ossos, me sinto (como corpo feito de carne e ossos e muitos cheiros) uma parte mais direta daquilo. Parece ser mais um abrigo de mim. Os cheiros constroem uma espacialidade arcaica, natural de nós mesmos, lembrando que também olfativamente abrigamos ou ocupamos um lugar. Sobretudo porque, depois que saímos dessa tenda, ficamos impregnados com o perfume das especiarias, levando conosco mais cheiros, quase que como uma aura olfativa. Essa experiência imersiva em *Eu e minhas partes* continua gerando experiências ao longo da exposição quando outros espectadores percebem tal aura, construindo assim novos espaços olfativos através dessa comunicação especial.

Evidentemente que isso tudo pode também ser analisado como uma importante contribuição para a história da estética que passaria a contar, enfim, com uma arte olfativa; e é nesse contexto, por exemplo, que Shiner (2007) enquadra os trabalhos de Ernesto Neto e Peter Crupere. Entretanto, manter esses dois níveis distintos de interação (o sensível e o histórico) irredutíveis um ao outro e claros no processo de construção da obra me parece uma tarefa teórica importante. As ideias desenvolvidas segundo o *Ambiente das Artes Visuais* (Gally, 2010 e 2015) apontam para essa exigência. Nela, a concepção de *tensão operativa*, desenvolvida como núcleo desse ambiente, ajuda a pensar a arte visual como acontecimento comunicativo, ou seja, enquanto base de uma relação especial entre espectador, artista e um conjunto plural de orientações e/ou direções, dentre elas a conceitual, a sensível, além de outras tantas, como a da memória e a histórica. Com tais obras de Ernesto Neto, gostaríamos de reforçar que tal acontecimento comunicativo se materializa especialmente como um espaço tátil-olfativo coletivo, envolvendo inicialmente artista e espectador num diálogo mais íntimo, certamente, mas posteriormente provocando e ampliando o contato (olfativo) entre corpos que tenham se contaminado com os cheiros. Como desdobramento desse espaço comunicacional materializado olfativamente, observaremos a seguir uma comunicação tátil-visual.

Maurício Panella e os espaços tátil-visuais

É partir desse contexto amplo de uma tradição em formação que gostaríamos de enfatizar alguns aspectos do projeto mais recente do pesquisador e artista Maurício Panella: *De fora adentro – Cartografia dos sentidos* (2010-2013). Acreditamos que se pretende aí abrir outros espaços comunicacionais, na medida em que se encara o desconhecimento dos espaços cotidianos das cidades nas quais habitamos e se amplia o conhecimento e as relações que podemos manter com nossas cidades. Amplia-se, igualmente, o aspecto essencialmente visual da cartografia, lembrando a possibilidade da criação de “mapas de ouvir”, “mapas lúdicos”, “mapas tácteis”, “mapas oníricos”, “mapas de memórias”, “mapas de sentidos” recuperando outra tradição, a das derivas e da psicogeografia (Debord, 2003).

Essa nova composição de cartografias sensíveis, entretanto, tem um propósito pedagógico. Utiliza-se de um diálogo da *perspectiva macroscópica* oferecida pelos mais recentes recursos de cartografia (mapas gigantes impressos a partir de fotos de satélite) com a perspectiva microscópica (criações artísticas e oficinas pedagógicas oferecidas e expostas sobre o mapa

gigante). Com isso, objetiva-se propiciar tanto uma maior compreensão da geografia da cidade em seu conjunto (sua geopolítica, sua organização intrincada e extensa, etc.), quanto uma compreensão sobre os territórios subjetivos daqueles envolvidos nas intervenções (oficinas) artísticas realizadas em escolas públicas e em outros espaços da cidade.

De fora adentro – Cartografia dos sentidos é um projeto artístico pedagógico que aposta na criação artística e na elaboração de metodologias lúdicas e interativas, e reúne artistas e pesquisadores multidisciplinares que se debruçam sobre as cidades para captar, registrar, sentir e perceber as nuances que o dia a dia não permite e não desvenda. É um projeto de divulgação e democratização do conhecimento científico, na medida em que torna sensível, apreensível e palpável o mundo da topografia, revela as fragilidades urbanísticas e investiga as intervenções sociais no espaço e no tempo. Ou seja, é um projeto que convida o público a compor dados novos para a exposição e a debruçar-se sobre a obra e a encontrar-se nela (Panella, 2015).

Figura 4: Imagens do Projeto De Fora Adentro - Rio de Janeiro lançado na Rio + 20 em 2012.



Fonte: Panella, 2015.

Esta concepção de que arte pode servir a essa tarefa pedagógica de acesso aos conhecimentos científicos não é recente e remonta pelo menos a Alexander Baumgarten (século XVIII) que batizou o termo estética (Amoroso, 2000). Baumgarten pensou na Estética como um tipo de conhecimento (2007, pp. 11-19), ou como “perfeição do conhecimento sensível”, na medida em que na Estética se conseguia expor em um domínio acessível a todos, o domínio das sensações, um conhecimento lógico-discursivo restrito, que hoje reconheceríamos, grosso modo, como o conhecimento técnico-científico. A Estética, entendida assim como parâmetro para definição de arte, guarda esse privilégio quando o tema é democratização do conhecimento. Mas isso quer dizer também que arte pode ser entendida como um conhecimento, como uma maneira de se relacionar com a realidade capaz de provocar reflexões e, em alguns casos, esclarecimentos, de uma maneira mais sensível ou tocando em sentimentos. É o caso quando ao caminhar sobre o mapa gigante nos relacionamos com nossa cidade como se fôssemos um satélite, como se tivéssemos um olho que (sobre)voa, ou seja, como se pudéssemos entender essa tecnologia nos colocando em seu lugar, e nos relacionando com a cidade de outra perspectiva: vendo-a como um todo.

Essa é a experiência de se identificar no meio do todo, no meio da grande cidade que parece maior do que nós. Sobre um mapa gigante, todas as referências básicas de localização regeneram-se: o indivíduo redimensiona sua relação com a cidade a partir de uma relação direta e sensível com o mapa sob os pés, pois a noção daquela distância percorrida cotidianamente de carro ou ônibus, agora é modificada, transposta na escala de um passo. Essa mudança de referência causa um estranhamento do que antes era óbvio e natural em virtude da relação tátil com o mapa gigante; e, ao mesmo tempo, constrói-se um reconhecimento crítico e afetuoso sobre nossos costumes e comportamentos com o que é individual, social, biológico e cósmico.

Assim, o projeto se desenvolve no sentido de provocar, a partir do contato sensível com a tecnologia, uma experiência de (re)conhecimento e pertencimento entre o indivíduo e sua localidade, uma experiência de interdependência que impõe ao mesmo tempo um senso maior de responsabilidade e cuidado no que diz respeito ao espaço urbano onde se vive. Provoca ainda outras relações com o meio ambiente que compõe a cidade, pois, na medida em que podemos enxergar o extremo norte e o extremo sul, ver os vários braços de rios, lagos, matas que a compõe, podemos enxergar as fronteiras entre a natureza e a ocupação humana, podemos enxergar de modo, literalmente, *concreto* a atuação humana destrutiva com a diversidade da vida biológica natural. Isso porque passamos a “ver” com os dedos e com os pés ao se construir um espaço ao mesmo tempo tátil e visual, materializando assim uma comunicação espacial com a cidade, isto é, construindo novas relações com seus espaços.

Considerações e especulações finais

Quando Anne Cauquelin (2007) questiona o conceito datado de paisagem enquanto dependente de técnicas de representação descobertas majoritariamente a partir do Renascimento, ela também questiona certa compreensão de imagem. Nosso esforço até aqui pode ser enquadrado de uma perspectiva próxima a essa, pois pensa como a comunicação pode ser entendida enquanto construção coletiva, enquanto ocupação, seja tátil-musical, seja tátil-olfativa seja, ainda, tátil-visual. Isto é, não como um simples instrumento de mediação ou transmissão de informação, mas como construção de experiências e reflexões, vimos uma comunicação espacial tornar-se materializada. Se a *imagem dessa ocupação* pode ser apenas experimentada tátil-visualmente (Panella), tátil-olfativamente (Neto) ou tátil-musicalmente (Oiticica), a experiência simplesmente visual oferecida pelas fotografias que ilustraram este artigo está longe daquela experiência renovada proposta por essa tradição da materialização da comunicação espacial. Por falta de um termo mais apropriado, insistir em “imagem” quando pensamos e escrevemos sobre tal ocupação tátil (ou comunicação espacial) requer, portanto, um cuidado redobrado, porque estamos falando de uma imagem que não é meramente visual, que o olhar não apreende, embora exista claramente. A invisibilidade dessa imagem que é (ocupação) pode ser entendida justamente ao

lembrarmo-nos do argumento de Cauquelin, porque se as técnicas de representar criam ou alteram modos de nos relacionarmos com o que é visível e perceptível, então a comunicação espacial terminaria trazendo desafios tão ou mais complexos nesse sentido também, ajudando, por exemplo, a especular sobre “imagens” que não são necessariamente visuais. Outro ponto não menos importante é a investigação que se abre a partir da contaminação de aspectos não instrumentais dessa comunicação espacial frente aos usos cotidianos da comunicação como meio, provocando-nos a repensar como nos relacionamos com outros, sejam estas pessoas, máquinas, objetos, cidades, natureza ou o nosso planeta como um todo.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a Maurício Panella e Mariana Fidelis pelos debates e conversas teóricas, às preciosas observações e críticas dos pareceristas deste artigo, bem como aos estudantes pesquisadores do Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica da Universidade de Brasília (NEHS/UnB) nos anos 2014-2015 por me provocarem a continuar explorando tais temas.

REFERÊNCIAS

- Amoroso, L. (2000). *Ratio & Aesthetica: la nascita dell'estetica e la filosofia moderna*. Pisa, Itália: ETS.
- Anjos, M. dos. (2010). As dobras, as voltas, os acúmulos e os vazios do trabalho. Em M. dos Anjos. *Crítica* (pp. 115-123). Rio de Janeiro, Brasil: Automática.
- Baumgarten, A. G. (2007). *Aesthetik - 1750*. Hamburg, Alemanha: Felix Meiner.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Paris, França: Les Presses du réel.
- Braga, P. (2008). Conceitualismo e vivência. Em P. Braga (Ed.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. (pp. 259-276). São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Cauquelin, A. (2007). *A invenção da paisagem*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Debord, G. (2003). Teoria da Deriva 1956. Em Jacques, P.B (Ed.) *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre cidade*. (pp.87-91). Rio de Janeiro, Brasil: Casa da Palavra.
- Gally, M. (2008). *Displacements of Creative Activity in Brazilian Visual Arts*. Proceedings of the 14th International Symposium Electronic Art - ISEA 2008 (pp. 181-182). Singapura, Singapura: ISEA 2008 Pte Ltd.
- (2010). O sensível contemporâneo e a questão do espaço: Reflexões a partir do ambiente das artes visuais. Em F. Soulages (Ed.), *O sensível contemporâneo*. Salvador, Brasil: Editora Universidade Federal da Bahia.
- (2015). A (des)importância do espaço para pensar as artes visuais: entre Heidegger e o Ambiente da Arte?. *Revista Ideação*, (31), 125-147. <http://www.revistaideacao.com.br/>
- Jacques, P. B. (2001). *Estética da Ginga: arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Brasil: Ed. Casa da Palavra.
- (2008). Parangolés de Oiticica/Favelas de Kawamata. Em P. Braga (Ed.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. (pp. 153-168). São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Neto, E. (2011). Entrevista. *Programa Museu Vivo, SESC TV*. Disponibilizado pela emissora em 5.02.2014 em <https://www.youtube.com/watch?v=ZZmJchHWpDw>.
- Oiticica, H. (1986). A dança na minha experiência - 1965. Em H. Oiticica, *Aspiro ao grande labirinto*. (pp. 72-76). Rio de Janeiro, Brasil: Rocco.
- (1960-66) *Núcleos (1964-66) Parangolés e Penetráveis (Tropicália, 1961-67)*. Ver registros de exposições retrospectivas na Tate Gallery e Museo Reina Sofia: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/helio-oiticica/helio-oiticica-exhibition-guide/helio-oiticica-4>; <http://www.museoreinasofia.es/en/activities/helio-oiticica>. Ver ainda sítio oficial Projeto Hélio Oiticica – Rio de Janeiro, Brasil: <http://www.heliooiticica.org.br/obras/obras.php>. Consultados em 25.11.2015.
- Panella, M., Fidelis, M. e Gally, M. (2015). Arte como conhecimento do mundo na metodologia criativa e pedagógica do Projeto De fora adentro – Cartografias dos Sentidos. *Revista Estética e Semiótica*, 5(1), 51-60. <http://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiótica/article/view/15701/11146>.
- Plaza, J. (2003). Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção - 1990. *Ars*, 1(2), 9-29.
- Shiner, L. e Kriskovets, Y. (2007). The Aesthetics of Smelly Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(3), 273-286.
- Volz, J. (2008). Ernesto Neto. Em A. Pedrosa (Ed.). *Através: Inhotim – Catálogo* (pp.124-127). Brumadinho, Brasil: Instituto Cultural Inhotim.

SOBRE O AUTOR

Miguel Gally: Dr. Phil, Professor de Estética, Filosofia da Arte e da Arquitetura. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília (UnB), Brasil. Líder Grupo de Pesquisas/CNPq: Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica (NEHS), <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1548523612602315>. Produção bibliográfica atualizada e pesquisas: <https://brasil.academia.edu/gally>. E-mail: gally@unb.br

GLOBAL  KNOWLEDGE
ACADEMICS

