

GACETA UNIVDEP

Arquitectura
Arte
Danza
Erotismo
Historia
Tatuaje
univdep.online

Entre el Dile y la DIS- TRIP- CIÓN



MÁS DE 47 AÑOS FORMANDO PROFESIONALES

POSGRADOS
LICENCIATURAS
PREPARATORIA

univdep.edu.mx • 55-5688-8315

univdep.online ☎55-4342-8392



DIRECTORIO UNIVDEP

Dr. Roberto C. Ángeles Lemus
Rector Emérito y Fundador

Dra. María Esther Núñez Cebrero
Rectoría

Dr. Oscar Mauricio Covarrubias Moreno
Secretaría General

Mtra. Sara G. Vargas Ochoa
Dirección de la Escuela Normal Quince de Mayo

Dr. Jorge Enrique Pérez Lara
Dirección de Planeación e Investigación

Mtro. Jorge A. Corona Estrada
Dirección de Campus en Línea

Mtro. Miguel Sánchez Austrich
Dirección Académica de Posgrado

Dr. Francisco Manzo Vazquez
Dirección Académica de Licenciatura

Mtra. Elena Sánchez Austrich
Dirección de Educación Media Superior

Mtra. Iliana Ángeles Miranda
Dirección de Administración

Lic. Joyce Flores Nieves
Dirección de Comunicación y Admisiones

Lic. Laura García Reyes
Dirección de Servicios Escolares

C.P. Antonio Carrasco Espinoza
Dirección de Finanzas

CONSEJO EDITORIAL

Mtro. Marco A. Roblero Carballo

Mtra. Iliana Ángeles Miranda

Dr. Oscar Mauricio Covarrubias Moreno

Dr. Jorge Enrique Pérez Lara

Mtro. Miguel Sánchez Austrich

Lic. Joyce Flores Nieves

Lic. Jesús Alejandro Manrique Rivera
Diseño Editorial, Maquetación e Ilustración



UNIVDEP

REFLEXIONES DESDE LA MULTIDISCIPLINARIEDAD

Estimados lectores

Al concluir un año lleno de retos y aprendizajes, la Gaceta Universitaria de UNIVDEP se complace en presentar esta edición especial, que reúne contribuciones multidisciplinarias de nuestra comunidad académica. Desde la danza folklórica contemporánea y la arquitectura emocional de Luis Barragán, hasta el análisis del tatuaje como símbolo contracultural y los vínculos entre el arte y la filosofía del odio, estos textos nos invitan a explorar las múltiples dimensiones de nuestra realidad, siempre bajo una óptica crítica y reflexiva.

Esta edición también rinde homenaje al esfuerzo conjunto de estudiantes y profesores que, a través del diálogo y la investigación, han cimentado el espacio de reflexión que caracteriza a nuestra institución. Los textos seleccionados no solo destacan por su tratamiento, sino también por su capacidad de inspirar nuevas preguntas y propuestas innovadoras para comprender nuestro mundo en constante transformación.

Del mismo modo le hago llegar el texto de mensaje de año nuevo firmado por la Dra. María Esther Núñez, Rectora UNIVDEP.

Dr. Oscar Mauricio Covarrubias Moreno

CONFINADO

1

Reflexiones desde la
multidisciplinarietà.

2

Mensaje de año nuevo.

3

Introducción a las
ponencias de la segunda
jornada del Ciclo de
Conferencias de arte
Contemporáneo 2024.

4

La Virgen del Canciller
Rolín, Transmutación In
Situ de la obra.

9

Maridaje Porno Ético.

16

Arte como filosofía
del odio.

22

Arquitectura Emocional,
La Ruta de Barragán.

30

La danza folklórica en el
periodo Contemporáneo.

36

El tatuaje de los 60's
como discurso de
las Contraculturas
Activistas.

42

¿Sabías que?

EDITORIAL

MENSAJE DE AÑO NUEVO



*Querida Comunidad
UNIVDEP:*

Al iniciar un nuevo año, nos encontramos con la oportunidad de reflexionar sobre lo que hemos logrado juntos y lo que aspiramos a construir en los próximos meses. El 2025 se presenta como un lienzo en blanco, listo para ser pintado con los colores de nuestra creatividad, esfuerzo y compromiso.

Que este año sea un periodo para continuar fortaleciendo nuestros lazos como comunidad y reafirmar nuestro compromiso con la calidad académica, la innovación y el impacto positivo en nuestra sociedad. Cada uno de ustedes es una pieza fundamental en esta gran familia que llamamos UNIVDEP. Sigamos aprendiendo, soñando y trabajando juntos para alcanzar nuestras metas.

En nombre de toda la Universidad, les deseo un año lleno de salud, éxitos y momentos inolvidables. ¡Sigamos construyendo el futuro que deseamos, con el conocimiento como nuestra mejor herramienta!

..... *¡Feliz Año Nuevo 2025!*

Con aprecio, Dra. María Esther Núñez Cebrero, Rectora UNIVDEP.

INTRODUCCIÓN A LAS PONENCIAS DE LA SEGUNDA JORNADA DEL CICLO DE CONFERENCIAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO 2024

Apartir del trabajo realizado durante el Seminario de Arte Contemporáneo con los estudiantes de la licenciatura en diseño de nuestra casa de estudios, la Universidad del Desarrollo Empresarial y Pedagógico, se abrió paso a una serie de conversaciones y debates en clase que propiciaron el trabajo de investigación y la posterior organización de un Ciclo de Conferencias donde se pudieron compartir las inquietudes de los estudiantes y nutrir el diálogo entre profesores y alumnos.

El Ciclo de Conferencias llevado a cabo entre el 30 de julio y el 2 de agosto del 2024 puso sobre la mesa debates interesantes en torno al cuerpo, la tecnología, la arquitectura y sus conexiones con el arte contemporáneo e incluso con otras expresiones artísticas que anteceden a este periodo, pero que constituyeron fenómenos artísticos que han mantenido cierta vigencia o circulación en nuestro contexto.

Con estos textos compartimos parte de lo vivido a través del Ciclo de Conferencias e invitamos a nuestra comunidad a repensar la cultura visual que nos rodea y atraviesa día con día, en un mundo repleto de imágenes se hace cada vez más necesario abordarlas desde una perspectiva crítica y analítica.

Colaboración de:

Mtra. Aura Mariana Medina
aura.medina@univdep.edu.mx
Docente de la Licenciatura en
Diseño y Creatividad Visual

LA VIRGEN DEL CANCELLER ROLIN

TRANSMUTACIÓN IN SITU DE LA OBRA

La Virgen del Canciller Rolin fue creada alrededor de 1435 por Jan van Eyck en la región de Flandes y actualmente se encuentra en el Museo de Louvre en París. Para comprender esta obra a partir de su sentido in situ, es fundamental situarla en su contexto histórico y artístico de origen.

En el siglo XV, el Ducado de Borgoña era uno de los estados más poderosos de Europa occidental. Los territorios principales del ducado incluían Flandes, Brabante, Artois, Luxemburgo y Limburgo. Bajo el gobierno de Felipe el Bueno, el ducado vivía un período de auge sociopolítico que fomentó el desarrollo artístico. En este entorno próspero, artistas como Jan van Eyck recibieron el patrocinio de la corte, desarrollando innovaciones que reflejaban el esplendor y la influencia borgoñona.

La mayor parte de la riqueza se concentraba en un eje continental que iba desde Inglaterra al norte de Italia, incluyendo el norte de Francia y los Países Bajos. Sin embargo, lo que distinguía a la cristiandad de la época era la uniformidad de su cultural, que dependía principalmente de la Iglesia.

“El mundo europeo estaba dominado por el Papa, el rey de Francia y otros monarcas; su vida intelectual, por la Universidad de París; y su arte, por el estilo de la iglesia gótica, que se había difundido por Europa desde el norte de Francia.”
(Holmes, 2019, pág. 05)

La Iglesia, como punto de origen e interpretación de La Virgen del Canciller Rolin, desempeña un papel de suma importancia en la comprensión de esta obra de Jan van Eyck, ya que representa la función y el fin para los que fue creada, la pintura no sólo refleja la profunda devoción religiosa del canciller sino también su deseo de inmortalizar su estatus y piedad. El entorno eclesiástico en el que fue concebida y exhibida enmarca la obra dentro de un contexto litúrgico y espiritual, donde el arte servía para inspirar y educar a los fieles. La Iglesia como espacio sagrado amplifica el significado de la pintura, subrayando la intersección entre lo divino y lo terrenal, y resaltando la función del arte como vehículo de expresión religiosa y poder institucional de la época.

La Virgen del Canciller Rolin se realizó alrededor de 1435-1436. Desde su origen, fue destinada a la Iglesia de Notre-Dame-

du-Châtel de Autun, como un encargo que el canciller Rolin hizo a Jan van Eyck. El canciller Nicolas Rolin, una figura influyente del siglo XV, desempeñó un papel preponderante en la promoción y financiación de la iglesia de Notre-Dame-du-Châtel, asegurando su mantenimiento y embellecimiento durante este período.

El nacimiento de un arte con característica propias se debe al peso de la burguesía intelectual, cuyas necesidades requerían un arte con una perspectiva culta y lujosa. La pintura flamenca sienta sus raíces en la pintura del gótico internacional y en la tradición miniaturista.

El Renacimiento flamenco fue un período de gran innovación técnica y estética. Jan van Eyck, quien trabajó principalmente en Brujas y en la corte del Ducado de Borgoña bajo el mecenazgo de Felipe el Bueno, es considerado uno de los pioneros del uso del óleo. Es conocido por su atención al detalle, su capacidad para capturar la luz y la textura con maestría casi fotográfica. Aunque se conoce muy poco de él se conjetura que habría nacido en 1390 e Maastricht, en Limburgo.

La Virgen del Canciller Rolin, de formato 66 x 62 cm, es un óleo sobre table datado alrededor de 1434. Actualmente se encuentra en el Museo del Louvre, en la sala dedicada a la colección de pintura flamencas.

La escena representa al Canciller Nicolás Rolin arrodillado en actitud de oración frente a la Virgen María, quien sostiene al Niño Jesús en su regazo. La escena se desarrolla en un lujoso interior con una arquitectura renacentista, decorada con columnas y vitrales, mientras que un ángel coronado asiste a la Virgen. Detrás de ellos se despliega un paisaje urbano detallado que se extiende hacia el horizonte, visible a través de una arquitectura abierta, lo que sugiere un mundo terrenal y celestial conectados. La pintura simboliza la devoción y el estatus del Canciller.

Como hemos mencionado, Van Eyck es conocido por su atención al detalle, y esta pintura es un excelente ejemplo de su habilidad para representar texturas, patrones y materiales con gran precisión. Esto queda de manifiesto al observar con atención el manejo de telas, las joyas en el tratamiento de la corona de la Virgen, así como la arquitectura, donde los capiteles de las columnas están dotados de detalles de figuras de relieve, Van Eyck emplea una perspectiva lineal detallada, visible en el pavimento de baldosas y las columnas del fondo, que guía la mirada hacia el paisaje en la distancia.

Los espectadores de la época, acostumbrados a interpretar el arte a través del simbolismo religioso, veían en la pintura una afirmación del orden social y religioso establecido, donde las figuras de poder eran vistas como intermediarios entre el mundo secular y lo sagrado. La rica iconografía y los detalles realistas de la obra no sólo subrayan la habilidad técnica de Van Eyck, sino que también transmitían un mensaje claro sobre la legitimidad y el prestigio de quienes gobernaban, al mismo tiempo que reiteraban el papel central de la religión en la legitimación de ese poder.

“De esta fusión de sofisticación y candor, carácter mundano y piedad, brillo y veracidad, surgió el Ars Nova o Nouvelle Practique de la pintura flamenca primitiva.”
(Panofsky, 1998, pág. 152)

Lo que se sabe se remonta a principios del siglo XVIII. La primera mención de La Virgen del Canciller Rolin es en 1705 y en este momento se encontrada en Notre Dame du Châtel, justo en la parroquia colegiada que fue destruida en 1793.

Después de la Revolución Francesa, muchas obras de arte incluida La Virgen del Canciller Rolin, enfrentaron un incierto lapso de localización debido a la secularización y redistribución de los bienes eclesiásticos. Durante este periodo de inestabilidad, la obra probablemente pasó por varias manos y ubicaciones, lo que complicó su rastreo y conservación. Finalmente, fue recuperada y trasladada para su protección y conservación en Francia en este contexto.

Después de ser trasladada a París, la pintura se integró en las colecciones del Louvre, que se estableció como museo nacional en 1793. Desde entonces, ha sido una pieza destacada en el Louvre, donde permanece hasta el día de hoy.

Muchas obras de arte fueron centralizadas en el museo parisino como parte de un esfuerzo por crear una colección nacional representativa del patrimonio artístico europeo. Su inclusión en el Louvre no sólo aseguró su preservación y acceso público, sino que también consolidó la reputación del museo como una institución clave en la conservación y exhibición del patrimonio artístico mundial, con grandes maestros como el flamenco Jan van Eyck.

Es a partir del siglo XIX, que los salones de exhibición adquirieron una importancia preponderante en la difusión y desarrollo del arte, transformándose en espacios públicos donde se democratizó el acceso al arte y se fomentó la interacción cultural. Al reunir obras de distintos estilos y movimientos, los salones facilitaron el diálogo entre artistas y el público. Igualmente, funcionaron como foros de debate donde se comenzó a cuestionar las jerarquías tradicionales del arte, promoviendo una visión más inclusiva y dinámica que reflejaba los cambios sociales y políticos de la época. Los salones de exhibición de arte en el siglo XIX fueron vitales para la evolución del arte moderno, convirtiéndose en medidores de innovación artística en la cultura visual de la sociedad.

Hoy en día, la obra se encuentra en la sala dedicada a las pinturas flamencas, un espacio que permite a los visitantes apreciar el desarrollo artístico de la región y situar la obra de Van Eyck en el contexto más amplio del arte del Renacimiento del Norte.

En referencia al aspecto de contemplación, es importante mencionar lo que refiere al sentido de percepción de la obra, en tanto al trabajo curatorial, la iluminación y el entorno controlado del Louvre, que permiten apreciar la paleta de colores, los detalles minuciosos y los juegos de luz y sombra que Jan van Eyck empleó con gran maestría. Asimismo,

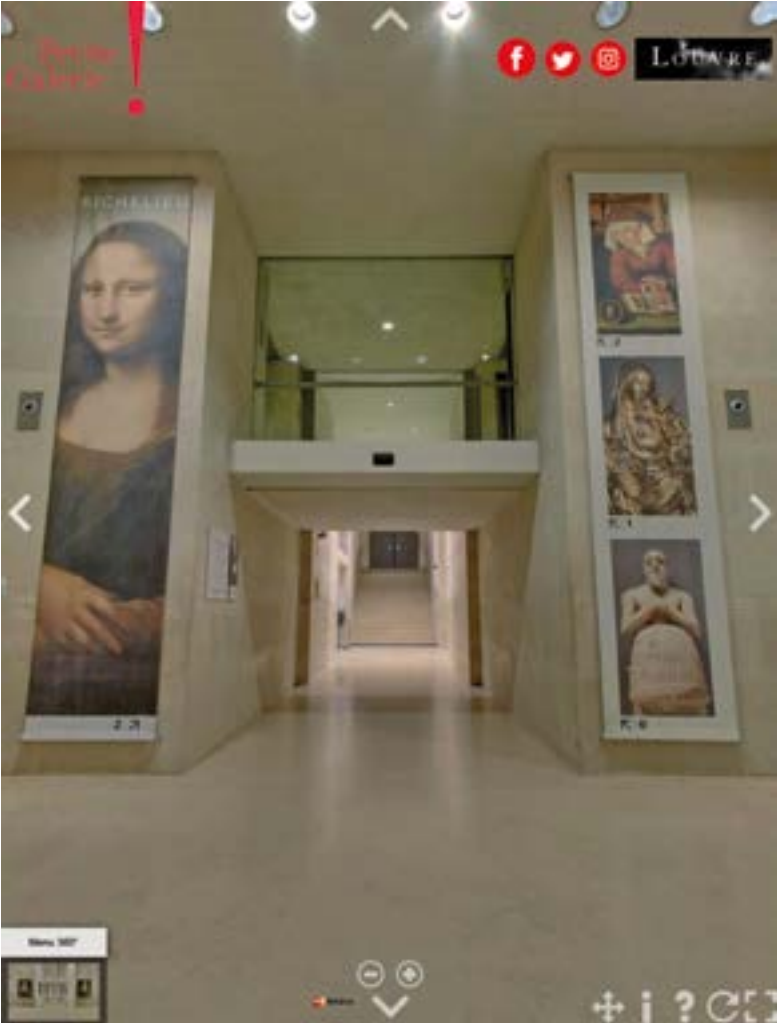
la carga interpretativa del espectador se ve ampliada al contemplar la obra en el contexto del Louvre, donde los curadores pueden dirigir la atención del espectador hacia aspectos particulares que consideran esenciales para una comprensión más profunda de la pintura. De esta forma el contexto en el que se presenta la obra, como su relación con otras pinturas de la misma época o los temas que aborda la exhibición en conjunto, puede moldear la forma en que el espectador interpreta y valora la obra.

La conversación y restauración de una obra de arte como La Virgen del Canciller Rolin de Jan van Eyck es un proceso que implica técnicas avanzadas y un análisis en el que la integridad histórica y estética de la obra son fundamentales. La conservación se centra en la prevención del deterioro, utilizando métodos como el control de la temperatura y la humedad, así como la protección contra la luz y los contaminantes. La restauración, por otro lado, busca devolver la obra a su estado original mediante la limpieza, la estabilización y la reparación de daños, siempre respetando los materiales y técnicas originales del artista. Tal es el caso de la reciente restauración de La Virgen del Canciller Rolin en el marco del proyecto Volver a ver a Van Eyck, que ha tenido un impacto significativo en la percepción de los espectadores. Al remover las capas del barniz amarillentas y las restauraciones previas, se ha revelado la verdadera riqueza de colores y detalles que Jan van Eyck originalmente plasmó en su obra.

“En lugar de inventar procesos completamente nuevos parecen haber perfeccionado las tradiciones y, de este modo, haber desarrollado un sistema de estratificación no distinto del empleado en el esmaltado lemosín posterior, que les permitió combinar la minuciosidad de la iluminación de libros con la materialidad de la pintura al temple y la luminosidad de la pintura lúcida.” (Panofsky, 1998, pág. 154)

Este rejuvenecimiento estético permite a los espectadores contemporáneos experimentar la pintura de una manera más cercana a cómo se habría visto en el siglo XV, revalorizando la maestría técnica del artista.

En la actualidad, la digitalización de alta resolución permite examinar la obra en un detalle sin precedentes, revelando sutilezas en la técnica de Van Eyck que antes eran invisibles. Herramientas como la reflectografía infrarroja y la radiografía digital proporcionan información sobre las capas de la obra y los procesos creativos del artista. Estas tecnologías, junto con las plataformas en línea y los museos virtuales, democratizan el acceso a múltiples obras, permitiendo que personas de todo el mundo puedan apreciarlas y estudiarla sin la necesidad de viajar a su ubicación física. Esta llamada democratización no sólo amplía el alcance cultural de la obra, sino que también permite una apreciación desde ópticas e interpretaciones diversas.



Por otro lado, la capacidad de reproducir obras de arte de manera precisa y accesible ha transformado la manera en que interactuamos con ellas. Las tecnologías modernas, como la digitalización de alta resolución y la impresión 3D, permiten crear copias exactas que pueden ser estudiadas y convertirse en objetos de contemplación al alcance de todos.

La pintura de Van Eyck no sólo representa una escena devocional, sino que también aborda el poder y la posición social del Canciller Rolin, actuando como símbolo de su identidad y su deseo de perpetuidad a través del arte.

“Fue después de la destrucción de la Iglesia que la tabla fue tomada y llevada por Alexandre Lenoir al Museo Centra, que más adelante se convertiría en el Museo del Louvre. La importancia de la obra es reconocida, y se documenta que ésta había sido traída como un bono junto con otras obras que en ese tiempo fueron rápidamente restauradas. En el siglo XIX se situó en la sala de estar junto con la Gioconda de Leonardo da Vinci. La iglesia de Autun fue destruida durante la Revolución Francesa, y el cuadro acabó en el Louvre en 1805, donde se mostraba colgado, lo que impedía ver la parte trasera.” (Sophie, 2024)

En un entorno actual, exhibida en el Museo del Louvre, La Virgen del Canciller Rolin continúa siendo una imagen imponente, pero su naturaleza subjetiva se acentúa. En la contemporaneidad, la interpretación de la obra se enriquece con nuevos enlaces de significado proporcionados por el conocimiento moderno y las experiencias personales de los espectadores. La obra se convierte en un punto de encuentro entre el pasado y el presente, donde cada observador proyecta sus propias interpretaciones y emociones. La ubicación de la pintura en el Louvre, un espacio que alberga arte de diversas época y culturas, permite que La Virgen del Canciller Rolin sea vista no sólo como un artefacto histórico, sino que también como parte de un diálogo continuo sobre el papel del arte en la sociedad y la subjetividad de la experiencia estética.

Por otro lado, contemplar La Virgen del Canciller Rolin de Jan van Eyck conlleva una responsabilidad significativa para el espectador, ya que implica no sólo una apreciación estética, sino también un reconocimiento y respeto por su valor histórico y cultura. Asimismo, la responsabilidad del espectador se extiende a la difusión del conocimiento y la apreciación de la obra, fomentando una mayor conciencia y valoración del arte clásico.

La Virgen del Canciller Rolin de Jan Van Eyck puede ser percibida como una imagen cuya interpretación está en constante transmutación, influenciada por el contexto histórico y la experiencia subjetiva del espectador. El autor Hans Belting,

Imagen 1 y 2
Acercamiento a detalles de la obra
La Virgen del Canciller Rolin de Jan Van Eyck

Imagen 3
Captura del recorrido virtual del
Museo del Louvre.

en su enfoque sobre la historia de las imágenes, sugiere que el significado de una obra de arte no es fijo, sino que evoluciona con el tiempo y con cada nueva mirada. La obra de Van Eyck, creada en el siglo XV, inicialmente funcionaba como un símbolo de poder y devoción, reflejando las aspiraciones del Canciller Rolin y el contexto sociopolítico de la época. Sin embargo, a medida que el tiempo pasa, el mismo cuadro adquiere nuevos significados, resonando de manera diferente con cada generación y cada individuo que lo contempla.

En una era digital y tecnológicamente avanzada, la interpretación de La Virgen del Canciller Rolin se enriquece aún más, pues la obra se encuentra ahora accesible a una audiencia global a través de plataformas digitales. Se podría argumentar que esta accesibilidad democratiza el arte, permitiendo que más personas interactúen con la pintura desde sus propios contextos culturales y personales.

Otro punto por considerar es cómo los espacios de exhibición influyen en la percepción del arte, ya que el entorno en el que se presenta una obra de arte juega un papel muy importante en la manera en que es interpretada. En el caso de La Virgen del Canciller Rolin, su presencia en el Museo del Louvre no sólo legitima su importancia histórica y artística, sino que también influye en cómo los visitantes contemporáneos la experimentan y entienden. La experiencia física de ver la obra en el museo, contrastada con la visualización digital, crea diferentes formas de interacción y significado, destacando la importancia del contexto espacial en la interpretación de las imágenes.

De esta forma, la interpretación del espectador contemporáneo adquiere nuevas dimensiones a través de diferentes espectro y análisis. No se limita a ser una ventana al pasado, sino que se convierte en un espejo que refleja los múltiples estadios de interpretación y significados sobre una imagen histórica, creando un flujo interminable de interpretaciones que transforman y recontextualizan la obra continuamente. Este diálogo continuo entre el arte y sus observadores ilustra la capacidad de las obras para trascender su tiempo y lugar de origen, ofreciendo siempre nuevas perspectivas y experiencias.

Esta diversidad en la interpretación refleja cómo la percepción del arte no es estática, sino que evoluciona con el tiempo y se enriquece con las múltiples perspectivas que cada persona trae consigo, permitiendo que la obra continúe viva y relevante en el presente.

Para concluir, queda abierta la invitación a reflexionar sobre la importancia de considerar la transmutación in situ al estudiar obras de arte históricas. Esta perspectiva no sólo enriquece nuestra comprensión de la obra en sí, sino que también nos permite apreciar la transformación de su significado a lo largo del tiempo y en diferentes contextos.



Foto de Heriberto Murrieta en Unsplash

Referencias:

Baxandall, M. (1989). Modelos de intención. Blume.
Belting, H. (2003). La historia del arte después de la modernidad (I. M. Benítez Dueñas, Trad.). UIA.
Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Itaca.
Berger, J. (2002). Modos de ver. Gustavo Gili.
Friedländer, M. (1969). From Van Eyck to Bruegel. Vol. 1: The fifteenth century. Phaidon.
Gombrich, E. (1985). El sentido del orden. Alianza.
Holmes, G. (s.f.). Europa: Jerarquía y revuelta, 1320-1450. Siglo XXI.
Panofsky, E. (1998). Los primitivos flamencos. Cátedra.
Rose, G. (2019). Metodologías visuales: Una introducción a la investigación con materiales visuales. CENDEAC.
Caron, S. (2024, 21 de marzo). Présentation d'exposition: "Revoir Van Eyck. La Vierge du Chancelier Rolin". Musée du Louvre, Francia. <https://www.louvre.fr/louvreplus/video-presentation-d-exposition-revoir-van-eyck-la-vierge-du-chancelier-rolin?autoplay>

Colaboración de:

Urosa Yedra, Karla Lorena
urosa_26466@univdep.edu.mx
Licenciatura en Diseño y Creatividad Visual

MARIDAJE PORNOÉTICO

Historia de la industria de la pornografía en la sociedad contemporánea

La pornografía, en términos generales, se define como el conjunto de representaciones destinadas a producir excitación sexual. El porno ha evolucionado al ritmo de los avances tecnológicos y, a menudo, se ha desarrollado en la ilegalidad y en la clandestinidad. La invención de la imprenta en el siglo XV impulsó la circulación de libros y grabados de contenido erótico. Sin embargo, fue la llegada de la fotografía, en la primera mitad del siglo XIX y en un entorno económico capitalista, lo que inició a una verdadera industria pornográfica, basada en gran medida de la explotación de mujeres en situaciones de vulnerabilidad.

El negocio de las fotos eróticas comenzó a ser rentable, con hombres adinerados como principales compradores de este material. A partir de mediados del siglo XIX, el desarrollo de procedimientos para copiar fotografías permitió abaratar su precio, extendiendo su consumo, aunque manteniéndose dentro de un ámbito elitista. Esta primera etapa de la industria pornográfica utilizaba como modelos a mujeres jóvenes y de bajos recursos, muchas veces víctimas de explotación sexual (Ortega, 2012).

En 1895, los hermanos Lumière inventaron el cine, un salto tecnológico que abrió un abanico de posibilidades para satisfacer los deseos sexuales masculinos. La cinematografía erótica apareció casi de inmediato, probablemente con la película francesa El acostarse de la casada (figura 1), de 1896. Sin embargo, el cine pornográfico tardó más en desarrollarse. Se considera que el primer filme pornográfico fue El Sartorio, de 1907, aunque existe debate contemporáneo al respecto.



Figura 1
El acostarse de la casada
Kirchner, Albert, dir. 1896. Le Coucher de la Mariée. Francia: Eugène Pirou.

El consumo de pornografía en esa época seguía siendo bastante elitista y alejado del del espacio público, ya que una sola fotografía de este tipo podía costar el equivalente al salario semanal de un obrero. Un caso notable es el del rey Alfonso XIII de España, quien se convirtió en el primer promotor conocido de cine pornográfico en su país. El monarca producía películas para su disfrute personal, definiendo las temáticas y eligiendo personalmente a las protagonistas, mujeres explotadas sexualmente en el barrio chino de Barcelona (Navas, 2020).

En la figura 2 observamos un ejemplo de una fotografía difundida en la década de 1880 a través de postales, lo que facilitaba su reproducción masiva. Este ejemplo refleja lo sencillo que era acceder a contenido pornográfico para cualquier persona en ese entonces.



Figura 2
Nude Study; fotógrafo: Robert (Leon) Demachy, 1880. Francia.

El porno, tal como lo conocemos hoy, como un producto de consumo masivo alineado con los intereses del capital, no apareció hasta las décadas de 1950 y 1960. Su surgimiento estuvo vinculado a la llamada “revolución sexual” (Alario Gavilán, 2021). Esta revolución buscaba eliminar los tabúes en torno al sexo, pero en realidad presionaba a las mujeres para ajustarse a un modelo sexual impulsado por los deseos masculinos, normalizando un sistema perpetuado por la industria pornográfica. Entre finales de los años 60 y mediados de los 80, este contexto dio lugar a la denominada “Edad de Oro del Porno” (Montejo, 2020).

Así llegamos al fenómeno de la “pornificación” (Lacan & Freudienne, Feminine sexuality, 1982) insertada en la cultura en forma de campañas publicitarias, moda, tendencia en vestimentas, videoclips, letras de canciones, series, películas, cambios en la comunicación, comportamiento de la gente, redes sociales y básicamente cualquier cosa existente sexualizada síntoma de la industria pornográfica, incluso llegando a globalizar la regla 34 (El Tiempo, 2023).

La inmediatez del placer como objeto de deseo en la industria de la pornografía

El ser humano se constituye a partir de referencias simbólicas e imaginarias, lo que hace imposible acceder a lo “real” (Lacan, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, 1987) de manera directa. Necesitamos lo simbólico para interpretar nuestras percepciones de la realidad, que en ocasiones puede presentarse como un tabú, como ocurre con el sexo en el siglo XXI. Hablar abiertamente sobre el acto sexual a menudo se considera inapropiado.

En una inversión psicoanalítica, el objeto ontológico de deseo y goce no es tanto el acto sexual en sí mismo, sino el vínculo afectivo asociado a él, algo que puede ser frustrante, vergonzoso e incómodo debido a la ansiedad social. Zizek (Žižek, 2008) ilustra esta idea al narrar cómo su “cita ideal” consistiría en cenar con una mujer que admira, llevando consigo una vagina de plástico mientras ella lleva un dildo eléctrico. Durante la cita, estos objetos cumplirían su función de manera mecánica mientras ambos disfrutan de una exquisita comida y mantienen una intensa discusión filosófica. Para Zizek, el clímax de la cita sería regresar solo a casa para reflexionar y escribir sobre la conversación, destacando su preferencia por el placer intelectual sobre el físico inmediato (Žižek, 2008).

La idealización del acto sexual como una culminación romántica de la juventud está cargada de una enorme presión social, que a menudo resulta en ansiedad y

frustración. La pornografía ha elevado las expectativas sobre el sexo a niveles inalcanzables, transformándolo en una competición basada en acrobacias y estándares irreales que banalizan las relaciones íntimas. Esto reduce a la pareja a un mero objeto sexual destinado a satisfacer un deseo social construido por la industria pornográfica.

El acto sexual, aunque es individual, está condicionado por reglas sociales y perpetúa una intención colectiva alineada con los intereses del capital. Esto refleja una sociedad alienada, desconectada de aquello que cree que la define. Como señalan Marx y Engels “la historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de la lucha de clases” (Marx & Engels, 1985) y los síntomas del capitalismo, como la pornificación, son un reflejo de esta dinámica.

En una sociedad donde el fracaso amoroso se equipara con un fracaso personal, tener pareja se percibe como un requisito esencial para la adultez. Este ideal de pareja, instrumentalizado por la sociedad, no sólo tiene implicaciones sentimentales, sino también sociales, convirtiendo la ausencia de una relación estable en un estigma. Esta percepción, sin embargo, es una construcción histórica y cultural; en otras épocas, tener una pareja estable no era una condición de éxito, sino una situación transitoria.

Hoy en día, el vínculo afectivo directo se presenta como una condición ineludible para acceder al modelo idealizado de vida adulta, reforzando la noción de que no cumplir con este estándar equivale a un fracaso social.



Foto de Vidar Nordli-Mathisen en Unsplash

Alienación social pornográfica

¿Qué ansiedad produce tener que depender del consumo para poder construir identidades? En un contexto de crisis de identidad, surge una necesidad constante de afirmar una personalidad, muchas veces basada en aseveraciones idealistas y fantasiosas sobre la relación entre la subjetividad y el cuerpo, separando la materia de una idea de sí mismo. Esto lleva a una alienación de la subjetividad, completamente desconectada de la materialidad del entorno, la historia, la situación física, las condiciones materiales y del cuerpo per se.

Es peculiar que muchas personas no se identifiquen con la imagen que ven en el espejo, generando desagrado frente a esa realidad enfrentada. Nos encontramos en un momento histórico en el que se siente una profunda necesidad de afirmación del yo. Sin embargo, esta afirmación parece depender de consumir cosas objetos innecesario y adoptar identidades ficticias en un metaverso. “La gente está dispuesta a cambiar de opinión con tal de pertenecer a nuevos grupos sociales” (Josephson Storm, 2021). Este fenómeno refleja la susceptibilidad de las nuevas generaciones frente a plataformas influidas por la industria pornográfica y las ideas de la pornificación. Estas ideas afectan el proceso creativo y subjetivo de las personas, alimentando un círculo vicioso que genera nuevos objetos destinados a una instrumentalización depredatoria, respondiendo únicamente a la proliferación del porno. Este fenómeno se inserta en la mente del artista, limitando las posibilidades de imaginación hacia fines sexualizados de consumo. Cabe señalar que la decisión de sexualizar no se toma en un vacío; se toma en un contexto determinado.

La fácil reproducibilidad del contenido del contenido erótico crea en el consumidor un falso sentido de pertenencia, una relación ilusoria con las ideas sexuales mostradas en estos objetos. La exposición prolongada al contenido pornográfico desde edades tempranas, ya sea a través de tiendas de conveniencia, puestos de periódicos o plataformas digitales, ha normalizado el acceso a este tipo de material desde la infancia. Incluso algunas caricaturas han contribuido a este fenómeno.

Un ejemplo es Betty Boop, un personaje animado creado en la década de 1930 por Max Fleischer. Este personaje ayudó a normalizar la representación de mujeres con vestimenta erótica y poses provocativas, especialmente en un medio como la animación, típicamente asociado con el entretenimiento infantil. Betty Boop, fue diseñada para ser seductora, evocando el estilo de las

flappers de los años 20, mujeres jóvenes que desafiaban las normas sociales a través de su vestimenta y comportamiento. Con su vestido corto, ligeros visibles y movimientos corporales exageradamente sensuales, rompió con las convenciones de la época. Aunque se argumentaba que Betty Boop era un símbolo de liberación femenina, su carácter ingenuo y coqueto, combinado con su apariencia provocativa, promovía una visión limitada y objetivada de la mujer. Esto influyó en la representación de la sexualidad femenina en los medios de comunicación y estableció un precedente para personajes femeninos animados que posteriormente también fueron sexualizados.

La accesibilidad constante de contenido erótico no sólo facilita el consumo, sino que fomenta la repetición y la habitualidad. Esto puede llevar a una internalización de las imágenes y las ideas presentadas, generando una sensación ilusoria de relación personal con los actores o situaciones representadas. Aunque esta relación es unidireccional y completamente ficticia, puede hacer que el consumidor perciba las experiencias representadas como más reales de lo que son.

El cerebro humano, al repetir estas imágenes y narrativas diseñadas para ser atractivas y convincentes, tiende a aceptarlas como reales. Esta falsa verosimilitud contribuye a internalizar ideas y expectativas sexuales que perpetúan el ciclo de consumo de contenido erótico.

La industria pornográfica se beneficia económicamente de esta demanda constante, cerrando un círculo vicioso que perpetúa la producción de contenido que refuerza los mismos ideales y expectativas. En este ciclo, la explotación del deseo humano se transforma en un producto comercial que fomenta la creación de más contenido, intensificando la alineación social vinculada a la pornificación.



Figura 3
Betty Boop, por Max Fleischer.

El porno inmiscuido en ámbitos ajenos y su influencia en el arte contemporáneo

El deseo se constituye epigenéticamente, en un proceso de heterodeterminación donde interviene una serie de variables multifactoriales que no necesariamente están implícitas unas con otras. Estas variables influyen en el surgimiento del deseo, el cual está intrínsecamente relacionado con lo hormonal y, de manera simétrica, se configura social e históricamente.

El cuerpo femenino ha sido históricamente instrumentalizado, y su fetichización ha sido una constante a lo largo de la historia. Durante la época de las cacerías de brujas, a la mujer se le concebía como una hechicera. Según las creencias de la época, se asumía que las mujeres controlaban la fertilidad de la especie humana. Cuando un hombre era impotente o incapaz de tener hijos, se consideraba que era culpa de la mujer, quien supuestamente lo había “encantado” negativamente, impidiéndole cumplir su función reproductiva. Desde la perspectiva masculina, el hombre se veía como víctima de los encantos de la bruja (Federici, 2016).

Este punto histórico marcó un hito en la construcción de la idea intersubjetiva del ideal femenino como objeto de deseo carnal y reproductivo. Al mismo tiempo, perpetuó en el imaginario masculino un desdén y una envidia hacia el supuesto poder femenino de la reproducción, un poder que simbolizaba una limitación para el hombre. Esto llevó a la necesidad de mistificar e idolatrar aquello que la mujer representaba, derivado de un deseo primitivo. Paralelamente, el hombre se consolidó como una figura de autoridad hegemónica idealizando el acto sexual como un fin en sí mismo, un símbolo de logro que afirmaba su trascendencia generacional.

Históricamente, esta visión ha fomentado un rencor hacia el reconocimiento pleno de una sociedad funcional basada en la coexistencia entre géneros. Este contexto ha generado ramificaciones expresadas en conductas y estructuras sociales que buscan alcanzar el acto sexual, marcando así las interacciones humanas. (figura 4). Una sociedad enferma y adicta a la pornografía encuentra nuevas maneras de justificar su anhelo, utilizando el arte como herramienta de mistificación de lo vulgar. La pornografía, disfrazada de expresión artística, justifica la sexualización del deseo y el placer banal. En este punto de inflexión, se distingue claramente la pornificación del arte, marcando una diferencia fundamental en sus objetivos y en cómo abordan la representación del cuerpo humano.

La pornificación, impulsada por tendencias capitalistas voraces, se centra exclusivamente en el consumo y en la perpetuación de sí misma. Este enfoque resulta en una

pérdida de sentido profundo, donde el cuerpo, reducido a un objeto de deseo inmediato, es despojado de su contexto y significado original. Se convierte en un mero producto, un recurso explotado para satisfacer necesidades efímeras, sin considerar la sinestesia emocional, cultural o espiritual que podrían conferirle en un valor trascendental.

La pornificación elimina cualquier vestigio de expresión artística, ya que su finalidad es la satisfacción instantánea. Este proceso devora todo lo que se interpone en su camino, incluyendo la posibilidad de construir un lenguaje simbólico y contextual. En este contexto, el cuerpo deja de ser un medio de comunicación o un vehículo de historias humanas para convertirse en un elemento más en la cadena de producción y consumo. La velocidad con la que se busca esta satisfacción inmediata anula cualquier posibilidad de contemplación, reflexión o conexión emocional más profunda.

El arte, en contraposición radical, es una forma de expresión que busca comunicar algo más allá de lo superficial. Es un lenguaje que trasciende lo meramente estético o físico, permitiendo una conexión entre el espectador y la obra a través de la exploración de elementos complejos. El arte puede capturar la esencia de la experiencia humana, sus emociones, luchas y aspiraciones, creando un lazo dialéctico entre el creador y el observador, que se sintetiza en el significado de la obra. En la pornificación, el cuerpo pierde su sentido contextual y se esfuma cualquier nota expresiva artística. No hay lenguaje humano que resista la velocidad tendenciosa de la satisfacción inmediata, ni historia que sobreviva al centrifugado de los hechos. En este contexto, la sexualidad queda atrapada en una liberación desprovista de causas materiales, alienada de su potencial expresivo y transformador.



Figura 4
Sin título, por Olivia Caballero, 2021, España.

Soft-porn: Actuando a ser personas

“La vida se presenta como una acumulación de espectáculos” (Debord, 2007) Los medios de comunicación, la publicidad y el consumo de imágenes predominan sobre la experiencia directa y auténtica, superando la personalidad de cualquier individuo. En este contexto, las apariencias sociales eclipsan la esencia de las personas, quienes aparentan llevar vidas perfectas y ser políticamente correctas. Sin embargo, el deseo asociado a la pornografía amorala, no encaja explícitamente en la sociedad actual. Como respuesta, han surgido formas de disfrazar a la industria pornográfica, entre las cuales se encuentra el soft-porn.

El soft-porn o “porno suave” se refiere a contenido erótico que incluye desnudez y situaciones sexuales sugerentes, pero que evita mostrar actos sexuales explícitos o genitales de manera gráfica. Este formato, socialmente aceptado, emergió junto con el arte contemporáneo, justificándose, al ser menos grotesco y explícito, proyectándose como algo conceptual y único. Ahora, se vende como un estilo de vida contemporáneo, idealizando falsamente el “cuerpo perfecto”. Incrustado en las mentes de las generaciones actuales, el soft-porn opera hegemónicamente como respuesta a un deseo intersubjetivo idealizado, convirtiéndose en la meta para personalidades vacías, alienadas y consumistas, cuyas ideas son influenciadas por la pornificación.



Figura 5
Portada del álbum de The Strokes “is this it”

Uno de los pioneros del soft-porn fue una revista española llamada Mundo Galante (figura 6), reconocida por su estética de desnudo femenino y su estilo seductor.

“En las páginas de Mundo Galante encontrará el aficionado grato entretenimiento, divertidas lecturas, graciosas historietas, retratos de las mujeres más hermosas del mundo y magníficas fotografías. Lo mismo que el artista podrá reunir con nuestros grabados una gran colección de estudios académicos, un álbum escogido, selecto, que formará el libro más interesante de la belleza humana. Pintores, escultores, grabadores, orfebres, litógrafos dispondrán así de una documentación fotográfica inapreciable” (Collar, 2021).



Figura 6
Mundo galante, 1912.

El espectáculo no se limita al entretenimiento; se convierte en una experiencia que justifica deseos e idealizaciones banales, estilizadas y normalizadas, generando una alienación generalizada. Las personas, reducidas a espectadores pasivos de sus propias vidas, son fácilmente manipulables en un sistema que las desconecta de su propio poder creativo y las enajena de sus propias producciones culturales.

Esta alienación se profundiza porque las creaciones artísticas no representan la realidad de manera auténtica, sino que están diseñadas para reforzar el sistema capitalista. La ideología del “cuerpo perfecto” perpetúa valores que benefician al sistema dominante. Las representaciones sexualizadas, cargadas de sesgos ideológicos, legitiman y naturalizan desigualdades y relaciones de poder, desviando la atención hacia un único foco mediático alimentado por el consumismo. De esta manera, las masas son manipuladas para desear y consumir productos, estilos de vida e ideologías que sostienen el sistema capitalista y fortalecen la industria del porno. Esta dinámica crea una ilusión de comunidad superficial, que dificulta la formación de vínculos sociales genuinos y frena la posibilidad de organización colectiva para el cambio social y cultural.

La falta de regulación de la industria de la pornografía

"Un acto es incorrecto si y sólo sí, o sólo cuando tales actos son desautorizados por algún principio que sea: 1. Uno de los principios que, siendo leyes universales, harían las cosas mejores; 2. Uno de los únicos principios que, siendo leyes universales, todo el mundo racional aceptaría; 3. Aquel principio que nadie podría razonablemente rechazar" (Parfit, 2013).

La industria de la pornografía rompe estos tres principios básicos consecuencialismo ético, y pensar que es ajena a cualquier persona resulta hilarante, dado que su influencia es inmensa y se expande como una plaga, permeando todos los niveles de la sociedad. Desde edades tempranas, los niños están expuestos a caricaturas con personajes sexualizados, estableciendo una percepción distorsionada de la sexualidad y las relaciones interpersonales.

Este fenómeno no se limita solo al entretenimiento infantil. La publicidad, como pilar del consumo moderno, también utiliza la sexualización para atraer y mantener la atención del público. Con un fin inherente nihilista, la publicidad asocia productos o servicios con tintes sexuales, penetrando e la mente del consumidor y condicionando sus deseos y percepciones. Esta estrategia no es meramente una táctica de marketing; refleja cómo la industria pornográfica ha normalizado la explotación del cuerpo humano como un objeto de deseo

La influencia de la pornografía y la sexualización de los medios tiene profundas implicaciones. En primer lugar, contribuye a la cosificación de las personas, especialmente de las mujeres, reforzando estereotipos de género y perpetuando una cultura en la que el valor de una persona puede ser reducido a su atractivo físico. Además, esta prevalencia alimenta un ciclo de consumo sostenido por el capitalismo. La pornografía y los contenidos sexualizados generan enormes beneficios económicos, incentivando su expansión en aras de maximizar ganancias. Este ciclo capitalista perpetúa la explotación y la degradación, utilizando el deseo humano, utilizándolo como un recurso explotable y monetizable.

La pornificación es un fenómeno vasto y pernicioso. Las leyes y normas actuales no alcanzan a regular su constante evolución ni su impacto mediático. La lucha contra este fenómeno global avanza de manera lenta y mediocre, lo que evidencia la profundidad de su alcance y su capacidad para moldear las estructuras culturales y económicas de la sociedad contemporánea.

Vergüenza social

"En México, país con uno de los primeros lugares en producción de pornografía infantil y en turismo sexual con menores de edad, debemos aspirar a un debate sin prejuicios, con información científica, legal y, principalmente, incluyendo la voz de las víctimas." (X, 2019)

El verdadero peligro para la humanidad es una sociedad intolerante, que rinde culto a símbolos desfasados y no reconoce su propia irracionalidad instrumentalizada. Una sociedad que utiliza a los más vulnerables para satisfacer aquello de lo que carece, alimentada por la ideología dominante de su época, la cual no es más que un reflejo de las bases materiales que la producen. Esta ideología se infiltra en los rincones más oscuros y viles, alimentándose de deseos reprimidos y mal fundamentados, perpetuados por una industria depredadora.

Kant afirmó: "obra de tal modo que trates a la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre al mismo tiempo como un fin y nunca simplemente como un medio" (Kant, 2007). Es alarmante la normalización de la sexualización de aquello que nunca debería ser sexualizado. Este acto transgrede la libertad del otro, ignorando que las personas deben ser tratadas siempre como fines en sí mismas, nunca como medios para alcanzar otros fines. Dado su carácter racional y autónomo, cada persona posee un valor absoluto y debe ser tratada con respeto y consideración moral. Una sociedad que no respeta a sus personas más vulnerables, revela, como un desliz freudiano, su estructura moral deteriorada y su forma normalizada de cosificar a los individuos. Este trato, profundamente enraizado, pone de manifiesto su incapacidad para reconocer la dignidad inherente de cada ser humano.

Consecuencias sociales en el arte por la industria de la pornografía

El arte surge, para muchas personas, como una necesidad de expresar aquello que sienten y viven, rompiendo los límites del lenguaje y de las percepciones sociales preestablecidas. Esta expresión artística escapa de los preceptos establecidos y resulta de la combinación de conocimientos previos y experiencias. Este proceso permite al artista formar conexiones novedosas y crear obras únicas.

El entorno desempeña un papel crucial en la producción artística. Un ambiente desolador y opresivo puede dar lugar a un arte que refleja desesperanza y angustia, mientras que un entorno estimulante y libre de restricciones fomenta la creatividad intrínseca y transforma el deseo interno en un motor apasionado. En un mundo marcado por el hiperconsumismo y la búsqueda del placer inmediato, las expresiones artísticas profundas y significativas se ven desplazadas por manifestaciones artísticas más triviales. Este fenómeno trivializa el arte, reduciendo conceptos complejos a ideas banales, especialmente en un contexto hipersexualizado.

La pornificación del arte, que instrumentaliza la expresión artística, es un síntoma de las condiciones materiales que definen nuestra vida cotidiana. Este proceso refleja una cultura de consumo que prioriza la superficialidad y el hedonismo inmediato, desplazando las expresiones artísticas más profundas y significativas. Sin embrago, este falso antagonismo, no es inherente al arte en sí, sino que se trata de una construcción social diseñada para reforzar las dinámicas de consumo y las condiciones materiales predominantes.

El arte, como una forma de expresión humana, posee un inmenso potencial para trascender los límites del lenguaje y la percepción social, reflejando las experiencias y conocimientos del artista. Sin embargo, las condiciones materiales y culturales influyen profundamente en la naturaleza y la profundidad de esa expresión. En un mundo dominado por el consumo y la búsqueda constante de gratificación, las expresiones artísticas complejas y significativas a menudo se ven desplazadas por manifestaciones más superficiales y carentes de profundidad.

Referencias:

Baudrillard, J. (199). Cultura y simulacro. Kairós.

Federici, S. (2016). Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Abya-Yala

Josephson Storm, J. A. (2021). Metamodernism: The Future of Theory. University of Chicago Press.

Kant, I. (2007). Fundamentación de la metafísica de las costumbres. Ediciones Akal.

Lacan, J. (1987). Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Paidós.

Marx, K., Engels, F. (1985). The Communist manifesto. Penguin Books.

Parfit, D. (2013). On What Matters: Volume One. OUP Oxford.

Collar, J. (2021) Mundo galante [Artículo en línea] https://www.tebeosfera.com/numeros/mundo_galante_1912_roman_gil_1.html

El Tiempo (03 de febrero de 2023) La Regla 34: ¿qué significa y cuál es su origen en Internet? [Artículo en línea]<https://www.eltiempo.com/cultura/gente/rule-34-que-significa-y-cual-es-su-origen-en-el-internet-739115>

Montejo, I. (23 de enero de 2020) El erotismo abandonó su escondite: La Edad de Oro del porno. [Artículo en línea] <https://www.playboy.com.mx/sexo-y-erotismo/la-edad-de-oro-del-porno-cuando-los-cines-se-llenaron-de-erotismo/>

Navas, S. (19 de julio de 2020) Alfonso XIII, “el rey 'playboy” que se convirtió en el primer promotor del cine pornográfico en España [Artículo en línea] https://elpais.com/elpais/2020/07/15/icon/1594801844_900794.html

Ortega, L. (07 de septiembre de 2012) Un repaso por la historia de la fotografía erótica. [Artículo en línea] <https://www.xatakafoto.com/historia-de-la-fotografia/un-repaso-por-la-historia-de-la-fotografia-erotica>

X, L. (03 de enero de 2019) Nuestro soft porn: la provocadora y pionera revista Mundo Galante [Artículo en línea]<https://www.agenteprovocador.es/publicaciones/nuestro-soft-porn-la-provocadora-y-pionera-revista-mundo-galante>



Colaboración de:

Mendieta Rodríguez, Leonel
mendieta_26873@univdep.edu.mx
Licenciatura en Diseño y Creatividad Visual

ARTE COMO FILOSOFÍA DEL ODI

"En una época en la que prevalecen el temor y la inseguridad ante el futuro, la cultura y el arte se erigen como refugios y paliativos frente a este malestar" (Rico, 2004)

El arte puede considerarse como una actividad humana que apela a la emoción y al intelecto con un fin estético. Está profundamente ligado a la naturaleza humana, ya que, en sus inicios, tuvo funciones utilitarias o religiosas/místicas. Con el tiempo, evolucionó para convertirse en un mediador y motor de comunicación. Además de transmitir las emociones del artista, el arte refleja sociedades, creencias religiosas, inquietudes existenciales y problemáticas sociales. Por lo tanto, se transforma en una herramienta capaz de educar y cambiar a la sociedad.

En el año de 1918, al final de la Primera Guerra Mundial, Alemania aceptó su derrota a principios de noviembre, firmando el armisticio y, posteriormente, el Tratado de Versalles. Este impuso diversas sanciones como la pérdida del 10% de su territorio, limitaciones militares y de producción armamentista, además reparaciones económicas. Estas condiciones generaron una crisis económica, hiperinflación y un sentimiento de humillación y rechazo hacia el tratado por parte de la población alemana.

A estos factores políticos, sociales y culturales se sumaron cambios radicales en la percepción del mundo y los conceptos de "civilización" y "modernidad". Europa occidental, considerada hasta entonces la cúspide del progreso humano, experimentó una violencia y brutalidad sin precedentes. Esto marcó profundamente a los artistas. Según, Padinger Germán en El arte en tiempos de guerra (2023, p. 19) los artistas buscaron reinventar el arte como respuesta a los cambios drásticos que experimentaron en el mundo y en sus propias vidas tras la guerra. (Padinger, 2023, pág. 19)

Algunos abandonaron sus carreras para ir al frente de batalla, mientras que otros se refugiaron en distintos países o enfrentaron las barbaries de la guerra desde edades tempranas. La muerte, la violencia, la guerra y el hambre impactaron profundamente en la cultura y dejaron una huella indeleble en los artistas del siglo XX. Esto evidencia cómo el entorno influye directamente en la manera en que los seres humanos expresan y reflejan la época en la que viven, como se observa en este caso particular.

De acuerdo con Padinger el período de posguerra estuvo marcado por nuevas realidades que serían cruciales para comprender el inicio de la Segunda Guerra Mundial (Padinger, 2023, pág. 25). En Alemania, surgió la República de Weimar (1918-1933), que dio pie al desarrollo de la ideología política de extrema derecha y al surgimiento del Partido Nacionalsocialista, originalmente conocido como el Partido Obrero Alemán. Adolf Hitler ingresó en este partido en 1919 como miembro activo, desempeñándose como jefe de propaganda. En 1920, redujo el nombre del partido al Nacionalsocialismo o nazismo.

Tras años de propaganda, Hitler fue nombrado Canciller, consolidando su poder. Su experiencia como jefe de propaganda lo llevó a diseñar estrategias para promover sus ideales políticos e ideológicos. Entre estas estrategias, destacó el uso del arte como herramienta para configurar una estética que fortaleciera la ideología nazi. El arte heroico surgió como un medio para resaltar los valores fundamentales del régimen, promoviendo ideales de poder, vigor, grandeza y pureza racial. Este estilo se caracterizó por la exaltación de la fuerza la victoria, la figura del soldado y la guerra, idealizando la raza aria y retomando corrientes artísticas académicas y neoclásicas, inspiradas en las culturas griega y romana.

El 19 de julio de 1937 en Múnich, se inauguró la polémica exposición Entartete Kunst (Arte degenerado). Esta muestra reunió más de 650 obras pertenecientes a las corrientes artísticas del siglo XX, conocidas como las vanguardias, que incluían el impresionismo, surrealismo, cubismo, dadaísmo, entre otras.

El nombre fue dado por el Reich, y, según el ministro de Arte y Cultura del régimen, Bernhard Rust, se ofreció la siguiente definición:

"Deben considerarse incluidas en el ámbito del arte degenerado obras, que, o bien ofendan el sentimiento nacional alemán, o bien destruyan o distorsionen las formas naturales, o bien que manifiesten de un modo evidente la carencia de facultades manuales y artísticas de quien las ha llevado a cabo". (Infante, 2013, pág. 189)

Tanto Hitler como el pintor Ziegler adoptaron el término "degenerado" del médico judío Max Nordau, quien lo introdujo en 1892 en su libro Degeneración. Este buscaba establecer una relación entre patologías como la histeria y la locura con el arte y literatura de la época. En la introducción se afirma:

"Los degenerados no son siempre criminales, prostitutas, anarquistas o locos manifiestos; muchas veces son escritores y artistas. Los autores modernos cometen sin pudor crímenes y delitos, satisfaciendo sus caprichos; se complacen en el sadismo, lo antinatural, la depravación, el sufrimiento, la enfermedad y el crimen; hallan admiración por la inmoralidad y el pecado, mientras que son afectados de tedio y melancolía". (Nordau, 1896, pág. VII)

Gran parte de las obras expuestas fueron compradas, aunque la mayoría fueron decomisadas a instituciones y colecciones privadas por el régimen. La exposición incluyó obras de artistas célebres como: Paul Klee, Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka, Otto Dix, Pablo Picasso, Emil Nolde, Ernst Kirchner, Émile Zola, Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, entre otros. (Noé, 2017)

La organización de la exposición se formó y diseñó con una disposición deliberadamente pobre y deficiente, con el objetivo de generar incomodidad y sensación de enfermedad. Las salas estaban divididas en categorías como "arte blasfemo", "arte bolchevique", "arte judío", "arte que ofendía a las mujeres alemanas", "arte que criticaba a los soldados" y la "sala de la locura". Las pinturas estaban mal colgadas intencionalmente, acompañadas de mensajes peyorativos que ridiculizaban a los artistas.

En la categoría de "arte blasfemo" se distinguían dos vertientes. La primera se refería al arte de índole religiosa, considerando blasfemo por sus representaciones grotescas de pasajes religiosos o figuras emblemáticas del cristianismo,

como Jesucristo. La segunda vertiente incluía arte de diversas culturas, especialmente judía y africana.

Según el artista del régimen, Jean Ziegler, esta categoría buscaba "la erradicación de los últimos vestigios de la conciencia racial", asociando estas expresiones con una supuesta degeneración intelectual de los artistas y judíos.

El llamado "arte bolchevique" se vinculaba con tramas de izquierda. Este término peyorativo era no sólo aludía al marxismo, sino también a cualquier arte crítico con la ideología nazi. Un ejemplo destacado fue el caso de Oskar Kokoschka, considerado un artista degenerado no tanto por su estilo artístico, sino por su activismo público antifascista.

En cuanto al "arte judío", este englobaba artistas que supuestamente pertenecían a este grupo, aunque, de los 112 artistas mencionados, pocos eran realmente judíos. Entre ellos estaba Liebermann, incluido en la lista de artistas degenerados.

La sección de "arte que ofendía a las mujeres alemanas" incluía obras que retrataban a mujeres sin las características arias ideales o que representaban exclusivamente prostitutas. Un ejemplo destacado fue la escultura Bailarina de Marg Moll, quien también fue incluida como artista degenerada.

Finalmente, Otto Dix fue una figura clave en la categoría de "arte que ofendía a los soldados alemanes" por sus obras que despreciaban los conflictos bélicos y ridiculizaban a los líderes políticos. Por su parte, Wassily Kandinsky destacó en "la sala de la locura", siendo considerado degenerado por su arte no figurativo y por su origen ruso.

Con estas obras se llegaron a utilizar argumentos para comparar a personas racializadas o con algún padecimiento mental con las diversas obras exhibidas, mostrando cómo la "degeneración" transcendía a la población en general.



Exposición Entartete Kunst (Arte degenerado)
Múnich 1937



Por su parte, se presentó la exposición La gran exposición de arte alemán, que mostraba los valores que el régimen nazi deseaba reflejar, destacando a los alemanes como dignos representantes de una raza perfecta, con un alma ordenada y sin ningún tipo de deformidades o carencias de clase.

El propósito de la exposición Entartete Kunst era doble: mostrar y promover lo que llamaban “verdadero arte” y ridiculizar el arte moderno, afirmando que estaba hecho por y para degenerados, locos, blasfemos y todo aquel que estuviera en desacuerdo con la ideología política nazi. Esto evidencia la importancia de esta exposición como herramienta para instrumentalizar el arte, no sólo para difundir aversión, odio y rechazo hacia ideologías, creencias religiosas, posturas políticas o grupos sociales específicos, sino también para justificar y validar discursos de odio. Esto llevó, posteriormente, a la censura, violencia, criminalización, patologización y persecución de artistas que no promovieran los ideales del gobierno nazi.

La autora Milagros García en su obra Die Entartete Kunst: Una paradójica historia sobre ideologización del arte, señala lo siguiente:

“El arte se proponía como fruto e imagen del conjunto de una nación, hecho para las masas y configurado por unos presupuestos que dejaban poco margen a la libre iniciativa del artista. El alcance así buscado, no era el de la experiencia puramente estética, es decir, el de la identificación del espectador con una forma de entender la belleza o la expresión artística, sino con una manera de vivir, pensar y actuar de orden político e ideológico concreto”. (Vázquez, 2019, pág. 54)

Para comprender por qué ideologías como el nacionalsocialismo, el fascismo y otras corrientes totalitarias lograron grandes números de seguidores, es necesario entender cómo se configura un discurso de odio. Según diversos medios, como la Organización de las Naciones Unidas (ONU), un discurso de odio es una acción comunicativa de un grupo que tiene como objetivo promover y alimentar prejuicios, ideas erróneas, estigmatizantes y destructivas basadas en características esenciales de un grupo social, como raza, creencias religiosas, orientación sexual, género, entre otros. Estos discursos buscan someter y, en casos extremos, erradicar a un grupo social para preservar el dominio de otro.

En el siglo XX, estos discursos no fueron exclusivos de Hitler y el nazismo; también se manifestaron otras corrientes ideológicas en Europa, como el fascismo de Francisco Franco en España o Benito Mussolini en Italia. Así, el arte, como una forma de expresión, se convierte en un elemento fundamental del contexto social y político, viéndose inevitablemente involucrado en los discursos de poder.

Un ejemplo destacado de la creación de una corriente artística basada en un discurso de odio es el futurismo. El manifiesto futurista señala:

“Queremos glorificar la guerra—única higiene del mundo—el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio a la mujer. Queremos demoler los museos, las bibliotecas, combatir el moralismo, el feminismo y todas las cobardías oportunistas y utilitarias; Cantaremos a las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía, las resacas multicolores y polifonas

de las revoluciones en las capitales modernas: la vibración nocturna de los arsenales y de los almacenes bajo sus violentas lunas eléctricas, las estaciones ahítas, pobladas de serpientes atezadas y humosas, las fábricas suspendidas de las nubes por el bramante de sus chimeneas; los puentes parecidos al salto de un gigante sobre la cuchillería diabólica y mortal de los ríos, los barcos aventureros olfateando siempre el horizonte, las locomotoras en su gran chiquero, que piafan sobre los raíles, bridadas por largos tubos fatalizados, y el vuelo alto de los aeroplanos, en los que la hélice tiene chasquidos de banderolas y de salvas de aplausos, salvas calurosas de cien muchedumbres”. (Marinetti, 2007)

En el caso específico de Alemania con la exposición Entartete Kunst, se puede analizar desde la perspectiva de los cuatro discursos de poder propuestos por el psicoanalista Jacques Lacan: 1. El discurso del amo; 2. El discurso universitario; 3. El discurso del analista; 4. El discurso histérico.

El régimen del Tercer Reich puede identificarse con el discurso del amo, como el poder dominante que no busca la verdad absoluta de la sociedad, sino ejercer su poder y dominancia sobre otros grupos minoritarios. Este régimen no necesitaba legitimación externa, pues, al llegar al poder, se posicionó como el status quo, tomando decisiones para el país, sometiendo y eliminando toda oposición.

El discurso universitario surge como una extensión del discurso del amo, cuyo propósito es justificar y validar las ideas del primero. Esto se logra mediante investigaciones científicas, sociales e incluso artísticas. En este contexto, la exposición del arte degenerado se convierte en un medio que no sólo justifica y valida la opresión, sino que

también censura cualquier expresión contraria al régimen. En su forma más radical, se utiliza como herramienta para eliminar a quienes no reflejan la ideología nazi.

El discurso analista, en este marco, puede identificarse en el vanguardismo y en los artistas que, a través de diversas corrientes, buscan replantear la percepción del arte. Estos movimientos promueven una democratización y desafiando la noción de una única verdad. Este replanteamiento se refleja en las técnicas innovadoras de los distintos “ismos” que emergen en el vanguardismo.

Por su parte, el discurso histérico representa a los ciudadanos comunes que, atrapados en un estado de incertidumbre, se cuestionan su realidad. No forman parte del amo ni del universitario o analista, pero constantemente se preguntan qué creer o seguir. Este grupo puede alinearse con el discurso del amo o emanciparse a través del analista, encontrando respuestas que les permitan construir sus propias creencias y significados.

En este contexto, el público que asistió a la exposición de arte degenerado enfrentó dos opciones: legitimar el poder del régimen y someterse a su discurso, o desarrollar una apreciación independiente del arte que les permitiera resignificar su entorno y, en última instancia, su propia identidad.

El vanguardismo, por tanto, fue una corriente, transgresora y disruptiva para su época. Incluso en la actualidad, estas ideas siguen siendo influyentes, sentando las bases del arte contemporáneo.



Lisiados de guerra, 1920.
Otto, Dix



Punto negro, 1912.
Wassily, Kandinsky



Autorretrato de un soldado, 1915.
Ernst, Kirchner



Autorretrato de un artista degenerado, 1937.
Oskar Kokoschka



La crucifixión, expresionismo 1912.
Emil Nolde

Vanguardismo y su impacto en el arte

El vanguardismo surgió a inicios del siglo XX y culminó a finales de la Segunda Guerra Mundial. Este movimiento rompió con las convenciones artísticas de la época, dejando de lado la simetría, la composición tradicional y la búsqueda de una representación figurativa precisa. En su lugar, exploró la abstracción e introdujo conceptos e ideas complejas. Entre sus diversas ramas se incluyen el fovismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, futurismo, neoplasticismo y el readymade, entre otras.

El vanguardismo resignificó el arte al alejarse de los parámetros tradicionales que definían lo “bello”- propuso que el arte también podía ser caótico, desagradable e incluso perturbador, desafiando las creencias del espectador y ofreciendo nuevas experiencias. Con el inicio de “la era de la reproductibilidad técnica”, el arte se democratizó, dejando atrás de su carácter elitista y abriendo sus puertas a un público más amplio.

Esta democratización permitió que el arte visibilizara realidades previamente ignoradas, desde la cotidianidad hasta las experiencias de grupos minoritarios. Sin embargo, este cambio enfrentó rechazo y censura, como en el caso de los dadaístas, quienes fueron expulsados de los lugares donde realizaban actos performativos. Obras como Fuente o Rueda de bicicleta de Marcel Duchamp, que inicialmente buscaban provocar una reacción negativa, terminaron siendo reconocidas como pioneras del arte conceptual.



Rueda de bicicleta, 1913.
Marcel Duchamp



Bailarina, 1930.
Marg Moll



Escena de calle de Berlín, 1913.
Ernst Kirchner

El arte en la era contemporánea

En el siglo XXI, la apreciación y creación del arte continúan evolucionando, con movimientos como el arte conceptual y el readymade ganando popularidad. Sin embargo, estas corrientes aún enfrentan críticas, rechazo y polémicas. Además, se persiste un panorama peligroso donde se busca instrumentalizar el arte, reviviendo simbólicamente la noción de “artistas degenerados”.

Un ejemplo de esta instrumentalización es el caso de la escultura Obelisco roto de Barnett Newman, vandalizada repetidamente. En 1979, fue pintada con esvásticas nazis, y en 2018 sufrió un ataque supremacista del mensaje “It’s okay to be White”, como parte de una campaña de odio iniciada en foros de Internet como 4chan.

El término “arte degenerado”, que en un inicio denotaba aquel arte que no fuera europeo, evolucionó con el tiempo para convertirse en una etiqueta descalificadora dirigida a un colectivo determinado. Este concepto fue fácilmente adoptado por filosofías del odio que, a través de él, promovían una supuesta superioridad racial, cultural, política, moral e intelectual, popularizándolo entre las masas y utilizándolo como herramienta para justificar el odio y la opresión. Así, terminó siendo un medio para la cacería política y la eugenesia cultural.

EN LA ACTUALIDAD, EL CONCEPTO DE “ARTE DEGENERADO” RESURGE IRÓNICAMENTE EN UNA ERA QUE SE ENORGULLECE DE SER LIBERTARIA, DECONSTRUIDA Y MODERNA. ESTO EVIDENCIA CÓMO SIGUE PREVALECIENDO UNA SOCIEDAD BASADA EN UNA FILOSOFÍA DEL ODIO QUE RECHAZA SU PRESENTE, TEME SU FUTURO Y ANHELA UN PASADO QUE, EN REALIDAD, NUNCA EXISTIÓ.



“It’s okay to be white”. 2018
Vandalismo

Referencias:

Padinger, Germán. El arte en tiempos de guerra. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2023. García, Milagros. “Die Entartete Kunst: Una paradójica historia sobre ideologización del arte”, Universidad Pontificia de Comillas, No. 19, (septiembre 2019): 38-64.

Clases particulares, Ávila. Los orígenes del nazismo. Youtube.com. 7 de marzo de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=2O7gte-cBj-8>

Clark, Toby. Arte y propaganda en el siglo XX. España: Editorial Akal S.A, 2000

Soriano, Francisco. “Arte Degenerado - El arte prohibido por los nazis”. Youtube.com. Consultado el 21 de mayo de 2024.<https://www.youtube.com/watch?v=5HQg5NTvkdA&t=685s>.

Salmerón, Miguel. Entartete Kunst, el final de una polémica. Filosofía UIS, Vol.12, No.1 (enero- junio de 2013) pp. 181-195.

Ruíz, Jaime. 2017. “¿Arte degenerado? La psicopatologización del arte moderno por el nazismo”. Munal.mx. Consultado el 25 de mayo de 2024. <https://www.munal.mx/en/conoce-mas/post/arte-degenerado>

Fernández, Yolanda. La deshumanización del arte. Universidad de Madrid. (Consultado el 23 de junio de 2024).

Toledo, Ricardo. Arte e historia: peligros que subyacen en la institucionalización del pensamiento artístico. Cuaderno de música, artes visuales y artes escénicas, vol. 9, No.1, Colombia (enero 1 de 2024)

Belgrano, Mateo. Contra el arte domesticado. Una lectura más sobre “el origen de la obra de arte” y el nazismo. Logos anales del seminario de metafísica. Argentina (2022)

Sanmartín, Martín. Arte e ideología: A propósito de la aporía de Auschwitz. Facultad de ciencias sociales UBA. Buenos aires. Consultado el 23 de junio de 2024.

Sánchez, José. Royo, Héctor. Teoría y desmaterialización. Un análisis sobre la instrumentalización filosófica del arte. Fedro, revista de estética y teoría de las artes. No.19 (septiembre de 2019).

Geller, Jacob. 2019. “Who’s Afraid of Modern Art: Vandalism, Video Games, and Fascism”. Youtube.com. Consultado el 21 de mayo de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=v5DqmTtCPiQ>

Bittner, Marco. 2021. “Cuando el arte se usa para adoctrinar y cómo se le da vuelta”. Lamarinaplaza.com. Consultado el 25 de mayo de 2024.https://lamarinaplaza.com/2021/12/19/calp-cuando-el-arte-se-usa-para-adoctrinar-y-como-se-le-da-vuelta/#google_vignette

Cabrera, Nayeli. Larrazábal, Manuel. “Arte degenerado”. Youtube.com. 01 de marzo de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=De-G9eXfWC4M>

Elperiodico.com. 2022. “La importancia del arte como herramienta para la sociedad”. <https://www.elperiodico.com/es/entre-todos/participacion/la-importancia-del-arte-como-herramienta-para-la-sociedad-191849>

Dusseldorf, Umlaut. 2019. “Arte Degenerado El Arte que fue PRO-HIBIDO en Alemania” Consultado el 3 de Julio de 2024 https://www.youtube.com/watch?v=M_UspWrdv10

Padinger, Germán. El arte en tiempos de guerra. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2023.

Nordau, Max. Entartung. Alemania: Berlang von Carl Dunder, 1896.

Rico, Araceli. (2004, 01 de enero). “El arte como reflejo social”. Swissinfo.ch, Suiza. <https://www.swissinfo.ch/spa/cultura/el-arte-como-reflejo-social/3695722>.

Filippo Tomasso Marinetti, Primer Manifiesto Futurista, en https://www.academia.edu/12181778/PRIMER_MANIFIESTO_FUTURISTA

Colaboración de:

Jiménez Luna, Nicole Montserrat
jimenez_26587@univdep.edu.mx
Licenciatura en Diseño y Creatividad Visual

Arquitectura Emocional

LA RUTA DE BARRAGÁN

La arquitectura contemporánea inició con la ruptura de la estructura tradicional. Una de las corrientes nacientes de esa brecha fue la Arquitectura Emocional, la cual trasciende lo funcional en busca de una identidad. Al hablar de lo arquitectónico, también es importante considerar la identidad del usuario. No se trata de crear algo inexistente, sino de recuperar lo olvidado o ignorado hasta ese momento, logrando esto mediante el uso del color, la luz y la geometría.

La cultura y la arquitectura está intrínsecamente relacionadas, se complementan y a su vez reflejan de manera transparente la sociedad. La Arquitectura Emocional busca reunir y reconectar a las personas, estableciendo un vínculo entre el diseño arquitectónico y lo social, promoviendo una mayor cohesión.

La Arquitectura Emocional está íntimamente ligada tanto a las emociones como a la naturaleza. Más allá de México, los orígenes culturales de cualquier sociedad están conectados con su entorno natural. La naturaleza actúa como punto de partida para el desarrollo tecnológico, las tradiciones, el arte y los colores que, con el tiempo, se convierten en cultura.

A pesar de los avances humanos, la naturaleza sigue siendo esencial. Nos proporciona recursos vitales como agua, oxígeno y luz natural. La Arquitectura Emocional busca la identidad tanto del usuario como del espacio mediante elementos relacionados con la cultura, la naturaleza y las tradiciones locales.

La arquitectura emocional frente a otras propuestas arquitectónicas

La Arquitectura Emocional surgió a mediados del siglo XX gracias a Werner Mathias Goeritz Brunner, escultor, pintor, arquitecto, poeta e historiador de arte. Tras sus estancias en Marruecos y España, llegó a México en 1952, invitado por Germán Cueto, quien le propuso construir el "Museo Experimental del Eco". Acompañado a este proyecto, Mathias Goeritz publicó en 1953 el "Manifiesto de Arquitectura Emocional" (Gómez, 2024), que sentó las bases de esta corriente arquitectónica.

El manifiesto aborda la relación entre arquitectura y arte, destacando la importancia de las emociones al diseñar espacios. Sus principales puntos son (Gómez, 2024):

1. Espacios y bienestar mental:

El diseño puede influir directamente en nuestro estado emocional. Por ejemplo, espacios abiertos con la luz natural y colores claros generan calma y mejoran la concentración. Por el contrario, áreas cerradas y oscuras pueden provocar ansiedad e incomodidad. (Gómez, 2024)

2. Psicología del color:

El color no sólo es decorativo, sino funcional. Los tonos cálidos como amarillos y naranjas evocan energía y alegría, mientras que los tonos fríos como azules y verdes generan tranquilidad. Los rojos, dependiendo de su intensidad, pueden transmitir advertencia, agresividad o poder. (Gómez, 2024)

3. Diseño bioclimático¹:

Este enfoque utiliza recursos naturales como luz solar, viento o agua para crear un confort térmico eficiente y respetuoso con el entorno, integrando estética y funcionalidad. (Gómez, 2024)

4. Espacios de interacción social:

El diseño puede promover la conexión entre usuarios al facilitar espacios que fomenten la comunicación, reduzcan la percepción de barreras y ofrezcan privacidad. (Gómez, 2024)

5. Adaptabilidad y Multifuncionalidad:

La arquitectura emocional responde a los cambios cotidiano y emocionales de las personas, permitiendo que los espacios sean versátiles y creativos. (Gómez, 2024)

6. Arquitectura sensorial:

Involucra sentidos más allá de la vista, como el tacto y el oído, mediante el uso de texturas y sonidos que enriquecen la experiencia espacial. (Gómez, 2024)

Los objetivos de la arquitectura emocional

Desde la perspectiva de Mathias Goeritz, la arquitectura es una obra de arte. Con esta idea nace la Arquitectura Emocional, que no pretende alejarse de la funcionalidad, sino trascenderla. Esta corriente redefine la manera en la que la arquitectura era concebida hasta ese momento, marcando un parteaguas al trabajar directamente con el espacio social y desarrollar construcciones que faciliten la interacción.

El objetivo principal de la Arquitectura Emocional es conectar a las personas entre sí a través del diseño arquitectónico. Busca evocar emociones en los habitantes, trascendiendo la mera funcionalidad de los espacios, al tiempo que fomenta la apropiación del entorno y genera experiencias que narran la historia

de quienes lo habitan. De esta forma, el diseño arquitectónico no sólo crea edificios, sino que también desarrolla una identidad para los espacios y sus ocupantes, convirtiendo a las personas en protagonistas.

Para alcanzar estos objetivos, se consideran aspectos clave del diseño como las formas arquitectónicas, la disposición de los espacios, y la paleta de colores, aprovechando la psicología del color para su correcta aplicación.

Estilo y aportaciones de Luis Barragán a la arquitectura

Luis Barragán nació en Guadalajara en 1902, se graduó como ingeniero en 1923 además emprendió un viaje de 2 años por Europa. En este viaje Luis Barragán quedó asombrado por los jardines de las ciudades que visitó, convirtiéndose en importantes influencias de la arquitectura que desarrolló.

De regreso en Guadalajara, Barragán trabajó en proyectos de remodelación de casas particulares. En esa misma época, Mathias Goeritz estaba en Jalisco, enseñando en la Universidad de Guadalajara y creando diseños de relieves y esculturas de hormigón. Aunque sus interacciones fueron breves, Barragán y Goeritz coincidieron posteriormente en la Ciudad de México, donde trabajaron estrechamente gracias a su afinidad con los principios de la Arquitectura Emocional.

La colaboración entre ambos incluyó proyectos destacados como las Torres de Satélite, diseñadas por invitación de Barragán. Este conjunto consiste en cinco prismas triangulares de colores vibrantes y tamaños diversos. También colaboraron con Max Ludwig Cetto en el plan de urbanización del Pedregal de San Ángel y en proyectos como la Ruta de la Amistad².

Barragán es reconocido como uno de los principales pioneros e impulsores de la Arquitectura Emocional. Sin embargo, adaptó estos principios para priorizar la funcionalidad de los espacios, integrándolos en su estilo arquitectónico único. Cómo él mismo expresó: "Mi casa es un refugio, una pieza emocional de arquitectura, no una pieza fría de conveniencia" (INBAL, 2020).

1

Es el diseño arquitectónico que proporciona confort térmico de fuentes ambientales e integra el entorno.

2

Proyectos generados por los Juegos Olímpicos de México 1968, siendo 8 esculturas en un tramo de 17 km de longitud y el corredor escultórico más grande del mundo.

Elementos de la arquitectura emocional en el enfoque de Barragán

Barragán reinterpretó las raíces culturales, otorgándoles un nuevo significado dentro de la arquitectura. Aunque no dejó un manifiesto formal, sus obras comparten ciertas características (Godínez, 2020) que reflejan su visión:

1. Color y la luz:

Utilizó colores vibrantes y contrastantes como amarillo ocre, azul añil, rosa mexicano, naranja y rojo. Además, aprovechó juegos de luz natural y sombras para integrarlas con los colores de los muros.

2. Arquitectura Biofílica³:

Incorporó paisajismo en sus proyectos a través de patios internos abiertos, cuerpos de agua y vistas panorámicas.

3. Privacidad e interconexión:

Aunque la Arquitectura Emocional de Goeritz buscaba conectar a las personas entre sí, Barragán priorizó la conexión del individuo consigo mismo, creando espacios abiertos pero íntimos, como patios interiores y terrazas que ofrecían tranquilidad y privacidad.

4. Geometría:

Barragán empleaba formas geométricas simples, buscando claridad y pureza en el diseño. Aunque evitaba detalles arquitectónicos excesivos, usaban materiales como estuco, baldosas de barro, adobe, madera y agua para otorgar carácter a sus construcciones.

5. Identidad:

Consideraba que la arquitectura debía preservar la identidad cultural. Por ellos, sus proyectos incorporaban referencias históricas y culturales, creando así un sentido de pertenencia para los usuarios.

La Ruta de Barragán

La percepción única de Luis Barragán dentro de la arquitectura, así como su interpretación, lo llevaron a diferentes rincones del mundo, dejando una huella a través de sus obras, colaboraciones con otros artistas y arquitectos, e influenciando a muchas generaciones a lo largo de la historia contemporánea.

A lo largo de su vida, Barragán viajó por Europa, Asia y África, siendo tres los viajes que marcaron su trayectoria de manera trascendental. Durante estos períodos, vivió años en el extranjero, explorando el mundo y encontrando inspiración en lugares geográficos que resultaron significativos para el desarrollo y definición de su estilo propio. Estilo que culmina en una obra que puede considerarse la más representativa de su vida.

Por esta razón, desarrollé una ruta en torno a los viajes, estableciendo los puntos que más lo influenciaron, algunos como inspiración y uno en específico como un punto de inflexión en su carrera. Este concepto dio origen a “La Ruta de Barragán”, que se desarrolla según las características arquitectónicas y en relación a la cordillera del Atlas, por lo que no sigue un tiempo cronológico lineal. Comienza por Marruecos, el viaje que más impresionó a Barragán, y continúa por España, Italia, Grecia, concluyendo en México, país donde comenzó y finalizó su vida en 1988.

Cultura y sociedad en la arquitectura emocional de Barragán

Antes de que surja la cultura, es necesaria una sociedad que le dé forma; de esta sociedad emanará también la arquitectura. Estas tres dimensiones están intrínsecamente interrelacionadas, ya que se necesitan mutuamente o son el resultado unas de otras. Desde sus inicios, el ser humano ha demostrado ser gregario, formando grupos en lugar de moverse como individuos. A medida que crecieron estos grupos, comenzaron a organizarse en pequeñas sociedades.

La sociedad se caracteriza por compartir un estilo de vida y establecer relaciones afectivas, hábitos, costumbres, y normas que eventualmente se convierten en tradiciones. Este aspecto esencial de las tradiciones forma parte de lo que entendemos como cultura.

La arquitectura surgió como una respuesta a las necesidades humanas. En el período Neolítico, al abandonar la vida nómada, nació la necesidad de refugio que protegiera del clima. Con el tiempo, esta evolución llevó a construcciones más complejas como templos, influenciadas por creencias y contextos socioculturales. También surgió el concepto del estético, lo bello a los ojos, como parte integral de la arquitectura.

La cultura se compone de múltiples elementos: creencias, normas, costumbres, estilos de vida, vestimenta, alimentos, mitología, música, pintura, escultura, idioma, escritura, danza y conocimientos transmitidos por aprendizaje. Todos estos elementos no sólo forman y definen a una sociedad, sino que también la describen y la preservan a lo largo del tiempo.

“La nostalgia es conciencia del pasado, pero elevada a potencia poética. Para el artista, su pasado personal es la fuente de sus posibilidades creadoras. La nostalgia es el camino para que ese pasado rinda sus frutos. [...] El arquitecto no debe desoír las revelaciones nostálgicas, porque sólo con ellas puede llenar con belleza el vacío que queda a toda obra arquitectónica tras satisfacer las exigencias utilitarias del programa. De lo contrario, la arquitectura no puede aspirar a seguir contando entre las bellas artes.” (Barragán, 2016)

Adaptación de la arquitectura emocional a lo nativo y cultural

Las ideas y conceptos arquitectónicos generan un sentido de pertenencia asociado a la identidad individual y colectiva. Este sentido de pertenencia influye en aspectos esenciales como la autoestima, el desarrollo personal y la definición de objetivos individuales.

A lo largo de la historia, la arquitectura de cada país ha evolucionado de forma orgánica y también abrupta como resultado de guerras, represión social y otros factores. Las corrientes arquitectónicas surgen en respuesta a las necesidades de las sociedades a las que pertenecen.

La Arquitectura Emocional de Barragán trasciende estas necesidades básicas, introduciendo un respeto por lo nativo y lo cultural, y evocando emociones y vivencias en quienes habitan sus espacios. Un ejemplo de esta integración es la Casa Gilardi, donde Barragán utilizó elementos como el rosa mexicano para reflejar sus raíces culturales y la conexión emocional con su entorno.

El proyecto original de esta obra era una casa para dos solteros: Pancho Gilardi y Martín Luque. Si bien al principio el trabajo fue rechazado por Barragán debido a que ya se había retirado, todo cambió cuando se enteró que había un árbol de jacaranda en medio del terreno. Cautivado por sus colores, su única condición fue tener completa libertad creativa sobre el proyecto. Ambos amigos vivieron allí hasta que Martín Duque se casó, Gilardi continuó residenciándose en la casa hasta el día de su fallecimiento. Posteriormente Martín regresó a la casa con su familia y la nombró la “Casa Gilardi” en conmemoración a su mejor amigo.

El diseño arquitectónico consistió en poner el árbol de jacaranda como el corazón y núcleo de la casa. Sin embargo, esta edificación fue diferente al resto, pues la casa cuenta con varias referencias y memorias de los viajes de Luis Barragán, siendo estos la inspiración arquitectónica de esta última obra. Sin embargo, Barragán tenía una manera un poco distintiva de registrar sus viajes: no escribía nada, rara vez tomaba fotos y, sobre todo, compraba revistas o libros en los lugares que visitaba, los cuales regalaba a sus conocidos, mientras que el resto pasaba a ser parte de su biblioteca personal. Todo lo que se sabe de sus viajes proviene de entrevistas que le realizaron y de una tentativa reconstrucción de sus rutas, basada en los libros de su biblioteca, la mayoría de los cuales eran de autores nativos de los lugares que visitaba o trataban sobre los mismos temas. Además, tenía la costumbre de viajar acompañado de amigos.

Su último viaje fue diferente en todos sentidos: primero viajó solo al norte África, llegando a Marruecos, y allí sufrió un cambio su percepción.

“Un viaje que hice al África ha sido el viaje que más me ha impresionado en mi vida; es donde vi las construcciones que se llaman «kasbahs», en el norte del desierto del Sahara, al sur de Marruecos. Es lo que encontré plásticamente más ligado al paisaje, más ligado a la gente que lo vive, a su ropa, al ambiente de la atmósfera, inclusive más ligado a sus propias danzas, a su familia; es decir, encontré allí la integración perfecta de su religión con todo el ambiente en que viven y las cosas físicas que tocan.” (Maso, 2022, pág. 66)

Durante su entrevista con Ugarte, Barragán menciona su reencuentro cultural con México, por ejemplo, en la religión, a pesar de que en Marruecos son musulmanes y en México, en su mayoría, católicos (INEGI, s.f.). Lo que le sorprendió fue que en ambas culturas la religión tiene una vasta presencia y la conexión de los habitantes con su entorno.

“En Marruecos, la kasbah [...] sus muros lisos expresan una gran armonía de vida interior. Es muy interesante la fusión entre este género de arquitectura y el paisaje. Es difícil decir dónde termina la kasbah y dónde comienza el paisaje, ya que ambos están perfectamente integrados”. (Maso, 2022, pág. 74)

El material utilizado para construir es únicamente el adobe⁴, y la forma de trabajar con él es variando las luces y sombras. Los colores de las villas son los mismos que la tierra; lo único que permite su visibilidad en medio del desierto es la luz del sol y sus ángulos. Barragán encontró una fascinación en las celosías⁵, el juego con las luces y sombras, las perspectivas y, sobre todo, el silencio; todas características que se reflejan en la casa: el pasillo simula las celosías vistas de lado, mostrando contrastes de luz y sombra que van cambiando según pasa el día. Además, la luz cálida con el ambiente abrasador del Sahara, y los muros lisos tienen una ligera textura semejante a la kasbah.

En su viaje a España, visitó el Palacio Ciego de la Alhambra de Granada⁶, ubicado en uno de los montes más altos, junto con el Generalife⁷, un jardín verde, parte de la arquitectura, y el uso de cuerpos de agua.

“En el jardín el arquitecto invita a colaborar con el reino vegetal. Un jardín bello es presencia permanente de la naturaleza, pero la naturaleza reducida a proporción humana y puesta al servicio del hombre, y es el más eficaz refugio contra la agresividad del mundo contemporáneo. ... caminando por un estrecho y oscuro túnel de la Alhambra, se me entregó, sereno, callado y solitario, el hermoso

patio de los mirtos de ese antiguo palacio. Contenía lo que debe contener un jardín bien logrado: nada menos que el universo entero. Jamás me ha abandonado tan memorable epifanía y no es casual que desde el primer jardín que realicé en 1941, todos los que le han seguido pretenden con humildad recoger el eco de la inmensa lección de la sabiduría plástica de los moros de España.” (Barragán, 2016)

Los jardines de Generalife influyeron en su incorporación de la naturaleza a la arquitectura, especialmente en el uso indispensable de cuerpos de agua, ya sea en movimiento como las fuentes o en calma, representada en este caso con la piscina dentro de la casa misma y el árbol como corazón de la casa.

“Me ha impresionado mucho la Alhambra de Granada, con sus espacios, sus fuentes y acequias. (como las de Chapala, durante el recorrido hacia la laguna).” (Maso, 2022, pág. 74)

Barragán prefería los espacios privados y silenciosos, los percibía como un lugar íntimo donde la soledad es una buena compañera dentro de la arquitectura.

“En mis jardines, en mis casas, siempre he procurado que prive el plácido murmullo del silencio, y en mis fuentes canta el silencio. [...] Sólo en íntima comunión con la soledad puede el hombre hallarse a sí mismo. Es buena compañera, y mi arquitectura no es para quien la tema y la rehúya”. (Barragán, 2016)

Cuando viajó a Italia, quedó fascinado por la ciudad de Boloña y San Gimignano Toscano por su arquitectura vernácula⁸ de la costa, con estructuras altas y colores que adornan toda la ciudad. Al regresar a México, implementó estos elementos en las Torres de Satélite, y también se reflejan en la casa, en el uso de una columna roja con contraste azul dentro de la piscina.

En su viaje por Grecia, despertó su gusto por los jardines públicos y privados de la ciudad, así como las vistas de las casas blancas y colores neutros. El color blanco se convirtió en la base de la paleta de colores de sus obras, utilizado para reflejar la luz natural dentro de las obras arquitectónicas. En la casa, el uso del blanco es la fundamental para maximizar la iluminación.

“Mi obra es autobiográfica, [...] En mi trabajo subyacen los recuerdos del rancho de mi padre, donde pasé años de niñez y adolescencia, y en mi obra siempre alienta el intento de transponer al mundo contemporáneo la ‘Magia de esas lejanas añoranzas tan colmadas de nostalgia’. Han sido para mí motivo de permanente inspiración las lecciones que encierra la arquitectura popular de la provincia mexicana: sus paredes blanqueadas con cal; la tranquilidad de sus patios y huertas; el colorido de sus calles y el humilde señorío de sus plazas rodeadas de portales sombreados. Y como existe un profundo vínculo entre esas enseñanzas y las de los pueblos del norte de África y de Marruecos, también estos han marcado con su sello mis trabajos. (Barragán, 2016)

Respuestas sociales a la arquitectura emocional

Formalmente no hay estudios realizados de las obras de Barragán ni la Arquitectura Emocional. Sin embargo, existen estudios y encuestas que investigan cómo algunos factores arquitectónicos afectan la salud emocional de manera aislada. A continuación, se presentan algunos estudios relevantes y sus hallazgos en porcentajes o datos estadísticos:

1. Luz natural

Un estudio de la Universidad de Cornell encontró que las personas expuestas a espacios con abundante luz natural reportaron una disminución del 84% (Cortés, 2021) en síntomas de fatiga ocular, dolores de cabeza y visión borrosa. Estas mismas condiciones se aplicaron a un segundo grupo, pero con la diferencia de un ambiente de bajo estrés registrando un aumento del 19% en la satisfacción con el lugar de trabajo y un 15% en la creatividad.

2. Áreas verdes:

Según la Organización Mundial de la Salud, el acceso a espacios verdes puede reducir la depresión en un 20% y la ansiedad en un 25% (OMS, 2022). Otro estudio del University College London registra que al vivir cerca de áreas verdes se puede disminuir el riesgo de desarrollar trastornos psiquiátricos en un 55% (Román, 2024).

3. Espacios expuestos al aire exterior:

La Agencia de Protección Ambiental de EE. UU. (EPA, 2024) asegura que al mejorar la calidad del aire interior puede reducir problemas respiratorios, mejorar la concentración y el rendimiento cognitivo.

4. Acústica:

La Organización Internacional del Trabajo (OIT, s.f.) indica que un buen control acústico puede reducir los niveles de estrés en el lugar de trabajo.

5. Impacto del color:

Un estudio del Procedia Social and Behavioral Sciences (Nurlelawati y otros, 2011) establece que colores cálidos como el rojo y el amarillo aumentan la excitación como la energía, mientras que los colores fríos como el azul y el verde registran aumento en la sensación de calma y relajación.

6. Privacidad:

De acuerdo con el equipo de edición de Psicosmart (Psicosmart, 2024) se encontró que la falta de privacidad en el ambiente laboral puede aumentar el estrés y disminuir la satisfacción laboral.

7. Conectividad en la arquitectura:

Los espacios que cuentan con conectividad y accesibilidad en el diseño arquitectónico específicamente en ambientes urbanos pueden aumentar la interacción social y mejorar la percepción de apoyo social. (Santos y Ganges & De las Rivas Sanz, 2008)

Sin embargo, el estilo de la Arquitectura Emocional Barragán puede interpretarse en entrevistas y reconocimientos que le fueron otorgados.

La Casa Gilardi fue concluida en 1976. Posteriormente, Barragán recibió el Premio Pritzker en 1980. En dicha premiación hizo concisa mención sobre la importancia de otras culturas y las influencias de cada país que marcó su estilo arquitectónico, reconociendo varios de los lugares que llevó consigo en cada una de sus obras arquitectónicas, mismos que son parte de la Ruta de Barragán.

“¿Sabes qué influyó en mí particularmente, además de los pueblos mexicanos de mi infancia, los pueblos de Jalisco de los cuales ya te he platicado?: la arquitectura mediterránea, toda blanca, bellísima, fuerte. Yo me sentí bien en el sur de España, en el norte de África, en Argel, en Marruecos. Toda esa arquitectura la sentí profundamente ligada al suelo. En las casas, en Marruecos, no sabe uno dónde termina el pedazo de desierto, cuándo comienzan los constructores a sobre elevarlas, cómo emergen del propio suelo y de los muros de roca. Lo mismo podría decirte de la arquitectura popular mexicana; es parte de la tierra, nada de ella es falso y, saber, otra cosa de la arquitectura popular es que puede decirse que no tiene época. Me imagino yo que esas casas de los pueblos del norte de África, o esas casas

4 Material para construcción hecha de una masa de barro, mezclada a veces con paja, moldeada en forma de ladrillo y secada al sol.

5 Ventanas y balcones, que impiden ser vistos pero que permiten ver y penetrar la luz y el aire.

6 La Alhambra es una ciudad-palacio donde vivía el rey nazarí de Granada y su corte hasta su reconquista en 1492 por parte de los Reyes Católicos.

7 El Generalife es la casa de recreo con jardines utilizada por los sultanes de Granada como lugar de descanso y residencia veraniega.

8 Construcción tradicional donde se utilizan materiales de la zona y formas de construcción acordes a la zona geográfica donde se encuentren.

blancas de las islas griegas, lo mismo pueden haberse hecho hace mil o dos mil años que hoy. Los palacios árabes también, pueden tener quinientos, seiscientos años, su arquitectura no tiene época; no puede clasificarse, no puede etiquetarse y esto es lo que me interesa muchísimo, que la arquitectura pierda su época para hacerte vivir, que no te sitúe ni te encajone, que no quedes confinado al momento que estás viviendo, sino que vivas también el pasado, y en esos dos tiempos puedas también vivir el futuro.” (Maso, 2022, pág. 70)

Actualmente, Barragán es considerado como uno de los mejores arquitectos del siglo XX y que ha inspirado a arquitectos nacionales y extranjeros por el mundo. La Arquitectura Emocional, ha sido acogida por una variedad de artistas que le han impregnado su propio toque. El legado arquitectónico de Barragán en México está conformado por sobrios edificios de líneas depuradas, con colores brillantes que hace un magno uso de luz y sombra. Cabe mencionar que Barragán no erigió mucha arquitectura propia fuera de México, pues colaboró contadas veces con otros arquitectos. Puede decirse que fue un hombre que dejó claro que no hay límites para el ingenio y la creatividad, mismos que consideraba un majestuoso recurso.

En conclusión

La Arquitectura Emocional resalta la importancia de la cultura, identidad y emociones más allá de su función básica. Estos elementos, en su conjunto, convierten una casa en un hogar. La casa de cada persona cuenta una historia que retrata la vida de quienes la habitan.

Las nociones de arquitectura pudieron haber pasado desapercibidas. Sin embargo, a través de sus obras, estilos y conceptos, Barragán se ha consolidado como ícono de la arquitectura mexicana. Y prueba de ello fueron sus reconocimientos como el premio Pritzker. Así, Barragán es un innegable referente toda vez que experimentó la arquitectura más allá de lo convencional, brindando otra dimensión a la vista en donde las paredes son algo más que separadores de habitaciones. Pese a la poca certeza o registros de sus viajes, y más allá de sus palabras y libros que coleccionó, sus más firmes pruebas sobre su legado residen en sus obras arquitectónicas.

*“No hagan lo que yo hice,
vean lo que yo vi”.*

Luis Barragán

Referencias:

- De Alba, M. (1999) Cabaret Voltaire Revista de crítica y teoría de la arquitectura, 2, 41-49. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3985116>
- Détail. (2024, 2 septiembre). <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/mental-health-and-substance-use>
- Informes de evaluación del IPCC. (s. f.). Ministerio Para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico. https://www.miteco.gob.es/es/ceneam/recursos/mini-portales-tematicos/cclimatico/informe_ipcc.html
- Manifiesto de Arquitectura Emocional, 1953 | Museo Experimental El Eco. (s. f.). Museo Experimental el Eco. <https://eleco.unam.mx/manifiesto-de-la-arquitectura-emocional-1953/>
- Barragán, L. (01 de septiembre de 2016) Discurso Luis Barragán. Premio Pritzker [Artículo en línea] <https://glocal.mx/discurso-luis-barragan-premio-pritzker/>
- Casilla de Alba, A. (04 de julio de 2014) Luis Barragán no fue un arquitecto convencional: Casillas de Alba [Comentario en sitio en línea] <https://obras.expansion.mx/arquitectura/2014/07/05/luis-barragan-no-fue-un-arquitecto-convencional-casillas-de-alba>
- Cortés, A. (2021) La luz natural mejora la productividad y la salud en el entorno laboral [Comentario en foro en línea] https://www.linkedin.com/posts/andr%C3%A9s-err%C3%A1zuriz-cort%C3%A9s-34aba11a6_lmk-letmeknow-realestate-activity-6847292488567271424-aA28
- Environmental Protection Agency (13 de noviembre de 2024) Cómo mejorar la calidad del aire en los interiores [Artículo en línea] <https://espanol.epa.gov/cai/como-mejorar-la-calidad-del-aire-de-los-interiores>
- Godínez, J. (30 de marzo de 2020) Luis Barragán, el maestro del modernismo. [Artículo en línea]. <https://www.artmagazine.com/arquitectura/luis-barragan-arquitecto-mexicano-quien-es-20200330-6851-articulos>
- Gómez, F. G. (2024, 14 enero). La arquitectura emocional: ¿Cómo nos influyen los espacios que habitamos? | 022 estudio. 022 Estudio. <https://www.022estudio.com/la-arquitectura-emocional-como-nos-influyen-los-espacios-que-habitamos/>
- Maso, N. (2022) Barragán en Marruecos. Un

viaje pasado, presente y futuro. Universidad Politécnica de Madrid [Archivo PDF] https://oa.upm.es/69723/1/TFG_Enero22_Di_Maso_Nicola.pdf

INEGI (s.f.) Porcentaje de población total por religión 2010 y 2020 [Infografía en línea] <https://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/mex/poblacion/diversidad.aspx#:~:text=FUENTE%3A%20INEGI,Poblaci%C3%B3n%20y%20Vivienda%202010%2D2020.&text=78%20%25%20de%20la%20poblaci%C3%B3n%20es%20cat%C3%B3lica>

Nurlelawati, Jalil; Rodzyah, Mohd Yunus; Nor-mahdiah, Said (2011) Environmental Colour Impact upon Human Behaviour: A Review [Artículo en PDF] <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042812003746>

Organización Internacional del Trabajo (s.f.) Ruido [Artículo en línea] <https://www.ilo.org/es/temas/administracion-e-inspeccion-del-trabajo/biblioteca-de-recursos/la-seguridad-y-salud-en-el-trabajo-guia-para-inspectores-del-trabajo-y-ruido#:~:text=utilizar%20pantallas%2C%20barreras%2C%20carcasas%20y,pasan%20en%20las%20zonas%20ruidosas>

Organización Mundial de la Salud (02 de 2022) La pandemia de COVID-19 aumenta en un 25% la prevalencia de la ansiedad y la depresión en todo el mundo [Comunicado de prensa] <https://www.who.int/es/news/item/02-03-2022-covid-19-pandemic-triggers-25-increase-in-prevalence-of-anxiety-and-depression-worldwide#:~:text=Una%20llamada%20de%20atenci%C3%B3n%20a,%C3%A1mbito%20de%20la%20salud%20mental&text=Seg%C3%BAAn%20un%20informe%20cient%C3%ADfico%20publicado,salud%20mental%20de%20sus%20poblaciones.%C2%BB>

Psicosmart (06 de noviembre de 2024) ¿Cómo afecta la vigilancia en el lugar de trabajo a la salud mental de los empleados y qué medidas pueden tomar las empresas para mitigar estos efectos? [Comentario en foro en línea] <https://psicosmart.pro/articulos/articulo-como-afecta-la-vigilancia-en-el-lugar-de-trabajo-a-la-salud-mental-de-los-empleados-y-que-medidas-pueden-tomar-las-empresas-para-mitigar-estos-efectos-203933>

Román, A. (27 de abril de 2024) Vivir cerca de espacios verdes reduce el riesgo de depresión y ansiedad: estudio [Artículo en línea] <https://laopinion.com/2024/04/27/vivir-cerca-de-espacios-verdes-reduce-el-riesgo-de-depresion-y-ansiedad-estudio/#:~:text=Los%20resultados%20revelaron%20un%20v%C3%ADnculo,de%20desarrollar%20estos%20trastornos%20mentales>

Santos y Ganges, Luis; De las Rivas Sanz, Juan Luis (2008) Ciudades con atributos: conectividad, accesibilidad y movilidad (11) 13-32 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2736032>

Secretaría de Cultura. INBAL PRENSA. (07 de marzo 2020) La arquitectura popular inspiró la obra de Luis Barragán [Boletín en línea] <https://inba.gob.mx/prensa/13970/la-arquitectura-popular-inspiro-la-obra-de-luis-barragan>

Colaboración de:

Nashedat Arabel Cabrera González
cabrera_25501@univdep.edu.mx
Licenciatura en Diseño y Creatividad Visual

LA DANZA FOLKLORICA EN EL PERIODO CONTEMPORANEO

Fotografía: Cesar Millan en Unsplash

Cuando hablamos de danza folklórica, pensamos en el Ballet de Amalia Hernández, en bailar para nuestras madres, o en el espectáculo nocturno de Xcaret, donde representan nuestras culturas y nuestro pasado con vestuarios únicos y coreografías inigualables. Sin embargo, este arte no siempre fue así; tuvo que pasar por un largo proceso lleno de cambios, altibajos y la participación de numerosos representantes, bailarines y maestros, tanto mexicanos como extranjeros.

Viajemos a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando la danza vivía una de sus mejores épocas. Gracias a Porfirio Díaz y su decisión de europeizar al país, se comenzaron a construir salas teatrales como el Teatro Juárez de Guanajuato y el Teatro Degollado de Guadalajara, con el propósito de “construir el gran Teatro Nacional en la ciudad de México” (hoy Palacio de Bellas Artes)» (Dallal, 1997, pág. 25). Esto atrajo a artistas reconocidos de gran trayectoria, como la célebre Anna Pávlova.

En 1932, se decidió abrir la Escuela de Danza bajo la dirección de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Este proyecto buscaba “plasmear la expresión nacional sin prescindir de las exigencias de la técnica” y establecer nuevas formas de enseñanza distintas a las de las academias clásicas (Dallal, 1997, pág. 99). Años después, se fundó la Academia de Danza Mexicana, donde dos bailarinas extranjeras fueron las primeras profesoras. La academia se especializaba en la reciente danza moderna, de la cual estas maestras eran representantes a nivel mundial.

La danza contemporánea (o moderna) tuvo una gran influencia en la danza folklórica mexicana. Gracias a esta corriente, muchos coreógrafos comenzaron a crear bailes inspirados en los rituales¹ (Dallal, 1997, págs. 110-120) de la época prehispánica, utilizando movimientos más cercanos a los “originales”. Esto dio lugar a nuevos espectáculos y coreografías para el entretenimiento de la sociedad mexicana.

La danza folklórica ha evolucionado rápidamente en comparación con el tiempo que lleva existiendo, lo que ha llevado a convertirse en una de las principales expresiones artísticas que representan a nuestro país.

El surgimiento de la danza folklórica

A principios del siglo XX, en México comenzó la explosión de la danza de concierto, trayendo a muchas artistas extranjeras como Anna Pávlova (Dallal, 1997, págs. 65-77, 130-140). Ella fue la primera bailarina en interpretar un “baile mexicano”, el denominado Jarabe Tapatío (Dallal, 1997, págs. 65-77), utilizando zapatillas de ballet y un vestuario de china poblana. Así comienza esta representación de nuestra cultura y nuestros ancestros.

Cuando aprendemos sobre los bailes de nuestro México, descubrimos que la danza folklórica comenzó con la creación de la Escuela de Danza (Dallal, 1997, pág. 99) en 1932, influenciada por la nueva danza moderna que Waldeen² (Dallal, 1997, págs. 121-125) introdujo en la década 1930. Este enfoque era algo completamente diferente a lo que estábamos acostumbrados, es decir, la danza mexicana que comenzaba a surgir incorporaba técnica, una apariencia seria y un carácter ecléctico.

Al inaugurar la primera Escuela de Danza en 1932 (actualmente la Escuela de Danza de Bellas Artes), los alumnos tenían una asignatura llamada “Bailes mexicanos”, en la que la profesora era la reconocida Gloria Campobello. En el futuro, ella y su hermana Nellie llegarían a ser las directoras de la escuela. En esta asignatura, más que practicar el estilo conocido como “folklórico”, se analizaban y practicaban las rutinas dancísticas según cada región del país. Esta materia se impartía durante el primer año de los alumnos, ya que su enfoque inicial era la técnica y los ejercicios básicos, ofreciendo una introducción a lo que es la danza mexicana.



Anna Pávlova.
Representación del jarabe tapatío.

Hermanas Campobello

Historia de la danza folklórica mexicana

La danza folklórica mexicana surgió con la llegada de la danza moderna, aunque no era considerada en los medios como un ritual original. Según investigaciones de la época, para que un baile se considerara un ritual auténtico, debía transmitir el alma en cada movimiento, por lo que estos bailes sólo se consideraban representaciones de nuestro pasado.

Dejando esto de lado, la danza folklórica comenzó a evolucionar por sí misma, gracias a los coreógrafos, maestros y bailarines que colaboraron con la Escuela de Danza. Esto dio paso a la creación de la Academia de Danza Mexicana a principios de 1947, donde impartían cursos técnicos de danza regional y otros estilos (Dallal, 1997, págs. 144-145). Muchos coreógrafos y profesores fueron parte de esta nueva etapa para la danza mexicana y moderna.

Gracias a esta etapa, bailarines y profesores lograron una mayor diversidad expresiva en sus coreografías, vestuarios y el tipo de música que utilizaban. Raúl Flores Canelo, un destacado bailarín y coreógrafo, consiguió representar los bailes indígenas de manera fiel a lo que realmente era un ritual de nuestros antepasados, utilizando vestuarios y música adecuados. Aunque Flores Canelo no se formó en México (estudió en Estados Unidos), investigó profundamente la historia mexicana, logrando un acercamiento significativo a las tradiciones antiguas.

Después de pasar por varias academias y trabajar con diversos coreógrafos y amigos, Flores Canelo, fundó el Ballet Independiente (Dallal, 1997, págs. 189-201), aunque este proyecto no perduró por mucho tiempo.

En los años cincuenta, más específicamente en 1952, la danza folklórica pasó a manos de Amalia Hernández que ya tenía una trayectoria destacada en la Escuela y el Ballet de Bellas Artes. Con el nuevo Ballet Folklórico de México, Hernández consolidó este arte, aunque no fue hasta 1964 cuando el ballet comenzó a tener una presencia en la danza de concierto mexicana. Gracias a Amalia, se notó el intercambio de técnicas y la capacidad coreográfica, destacando el impacto de la danza moderna mexicana (Dallal, 1997, págs. 186-187).

Para los años setenta, la danza mexicana en general experimentó una “evolución dentro de la evolución”. Surgieron escuelas y ballets independientes del Instituto Nacional de las Artes y del Palacio de Bellas Artes, logrando proyección internacional en Europa y América del Sur. Además, México recibió visitas de artistas y grupos extranjeros, como El Ballet Bolshoi, que llegaron al país por primera vez.

2

Waldeen von Falkenstein fue una bailarina quien llegó a México por primera vez en 1934. Von Falkenstein introdujo a México una serie de bailes rítmicos que, combinados con la influyente técnica japonesa de Michio Ito, dieron origen a la llamada danza moderna y marcaron el inicio de la danza contemporánea en México.

1

Cabe mencionar que muchos reporteros de la época realizaron sus debidas investigaciones y aseguraban que estos bailes no pueden llamarse “representaciones” cuando en éstas no entregas tu alma, ya que los bailes de nuestros ancestros eran en sí rituales con un fin más allá de un baile de concierto.



Amalia Hernández.

Los cánones de belleza en la danza

Cuando hablamos de los cánones de belleza en la danza, nos referimos a las reglas que deben seguirse para lograr una ejecución perfecta. Así como en otras artes, en la danza se aspira a la perfección. Algunos ejemplos incluyen no hablar con los compañeros, evitar bailar de manera automática o fría, sonreír constantemente, mantener elasticidad y fuerza, y no alterar movimientos o posiciones establecidos.

La perfección en la danza, sin embargo, varía según cada profesional y maestro. Cada uno tiene su propia manera de interpretar y expresar emociones y sentimientos a través del baile. Cuando observamos una coreografía, lo que vemos es la interpretación del sentimiento del coreógrafo, plasmada por los bailarines. Jean-Georges Noverre decía que “el ballet es un cuadro, la escena es la tela, los movimientos mecánicos son los colores, y el rostro es el pincel [...] el compositor es el pintor” (Arvizu Valencia, 2020, pág. 148) subrayando la importancia de transmitir alma y sentimiento en cada paso.

Antonio Cornazzano señalaba que la perfección de la danza se basa en varios elementos: proporción, adaptabilidad, estilo personal, gracia, variedad y conocimiento del entorno, lo que él denominaba “un uso de suelo” (Arvizu Valencia, 2020, págs. 98-99). Por otro lado, la estetización de la danza busca movimientos limpios y precisos, con una postra adecuada y una actitud que permita ejecutar cada movimiento de forma impecable.

Siguiendo con el cuerpo, Rameau afirmaba que piernas y brazos son como un marco hecho a medida para un cuadro: deben armonizarse para lograr belleza. Si no lo logran el valor de la representación disminuye.

En suma, los cánones de belleza en la danza están relacionados con el cuerpo y su presentación, así como con la postura, el movimiento, y la expresión. No se trata sólo de bailar; es necesario transmitir un sentimiento, emoción y alma a través del cuerpo del bailarín y la mente del coreógrafo.

Más que un conjunto de rígidas reglas, los cánones de belleza en la danza son reflejo del pensamiento del autor y la ejecución del intérprete. Aunque tienen una fuerte influencia europea, estas ideas son herramientas que los creadores utilizan para expresar su visión.

La danza folklórica mexicana en el siglo XXI

A finales del siglo XX, la danza folklórica no sólo obtuvo reconocimiento, sino también fama mundial. En esta nueva etapa, la danza estaba en boca de todos, tanto de conocedores como del público en general. Comenzó a surgir un nuevo enfoque: el baile moderno urbano, en el que la gente común mostró interés por aprender estilos que ya no requerían de una academia formal. Bailes como el tango, el danzón, el cha cha chá, originarios de Cuba, fueron traídos a México como una nueva forma de entretenimiento y aprendizaje.

Por otro lado, la danza folklórica alcanzó gran reconocimiento gracias al ballet de Amalia Hernández, que logró una popularidad inmensa en poco tiempo. Esto se debió en gran parte a la misma Amalia, quien, con su experiencia y fuentes de inspiración, impulsó a los pocos bailarines de entonces a crecer junto con el ballet folklórico. Hacia finales del siglo XX, el ballet ya era reconocido internacionalmente como uno de los principales representantes de la cultura mexicana.

La representación de la danza folklórica mexicana va más allá de la coreografía; también incluye el vestuario y la música, elementos que las culturas de cada región. En las letras, los colores y las melodías se plasma nuestra esencia como mexicanos. Este enfoque comenzó con Amalia y continuó con los nuevos ballets folklóricos, quienes asumieron la tarea de estudiar y conocer el país para crear nuevos repertorios.

El impacto de Amalia y las escuelas de danza influyó en los bailarines interesados en este arte, propiciando el surgimiento de nuevos ballets folklóricos. Este fenómeno refleja la influencia del arte contemporáneo y la nueva “libertad” creativa que ofreció a artistas creadores.

En sus inicios, la danza folklórica estuvo influenciada por la estetización de artistas europeos y extranjeros que visitaron México. En la Escuela de Danza Mexicana se enseñaba la danza clásica, principalmente el ballet, y la danza folklórica era utilizada como una práctica para el control corporal de los estudiantes. Sin embargo, con el tiempo, la danza folklórica desarrolló su propia identidad y técnica, gracias a su evolución constante.

Amalia Hernández, como se ha mencionado, fue la principal (y podría decirse la primera) creadora del género de danza folklórica. Estudiaba lo fondo la música y las tradiciones del estado que representaba. Por ejemplo, al recrear rituales indígenas, visitaba museos para analizar las posiciones de las pinturas y esculturas, además de investigar los vestuarios y pasos. Incorporó elementos distintivos, como el zapateado, que consiste en el sonido rítmico de los



Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández

zapatos al golpear el suelo, los movimientos de las faldas largas, creando espectáculos cuidadosamente estudiados que combinaban música, coreografía y narrativa.

Para el siglo XXI, la danza folklórica ya tenía un camino definido y una sólida reputación. Surgieron nuevos ballets folklóricos, muchos de ellos fundados por bailarines formados en la Escuela de Danza del INBA⁴ o en la escuela de danza folklórica de Amalia Hernández, quienes, con suficiente experiencia, continuaron la tradición de representar a México a través de vestuarios música y coreografías.

Actualmente, existen numerosas representaciones de nuestras tradiciones mediante la danza folklórica mexicana, como la Guelaguetza, que comenzó una tradición y ahora es un evento emblemático. También está “Son para Milo”, un evento anual donde cualquier persona puede participar, aprender más sobre la cultura mexicana disfrutar de la música, y compartir la pasión por la danza folklórica.



Guelaguetza

3

La danza ya tenía una libertad con la danza moderna, pero no fue hasta la danza contemporánea que esta libertad se recibió en su totalidad.

4

Instituto Nacional de Bellas Artes

La ausencia de los cánones de belleza en la danza folklórica mexicana

Como se mencionó anteriormente, los cánones de belleza provienen de Europa y sus escuelas de danza. Al llegar a México, se intentó desarrollar una estetización propia, pero las disciplinas artísticas continuaron reflejando esos cánones.

A principios del siglo XX, la estetización de las danzas era marcada y esencial en la disciplina. Sin embargo, con la llegada del arte contemporáneo y la danza moderna, la expresión artística comenzó a cambiar. Aunque algunos cánones permanecieron visibles en las coreografías, la expresión emocional y el propósito del autor ganaron protagonismo.

En la danza folklórica mexicana, los cánones de belleza existieron, pero no siguieron el mismo rumbo que en el ballet o la danza moderna. Al principio, se centraron en el cuerpo, la coordinación y el movimiento, aspectos fundamentales en cualquier danza. Con el tiempo, estos cánones evolucionaron; algunos se mantuvieron, mientras otros se desvanecieron. Sin embargo, ninguno ha desaparecido por completo.

Actualmente, los cánones de belleza en la danza folklórica han cambiado. Ya no se imponen como reglas rígidas, sino que se reinterpretan desde una perspectiva más libre y apasionada. Hoy, la danza folklórica no se percibe sólo como una disciplina, sino como una pasión. Más allá de su estructura técnica, es una expresión de sentimiento único que conecta a los mexicanos con su cultura.

La estetización aún está presente, pero ahora surge naturalmente al entregar el alma en cada baile. Sin esta pasión, los cánones carecen de sentido. La danza folklórica no sólo transmite movimientos, sino también emociones, historias y el espíritu de una nación.

La danza como arte contemporáneo

Cuando la danza clásica entró a manos de la Escuela de Bellas Artes, coincidió con el surgimiento del arte contemporáneo. Por esta razón, los profesores buscaban que la danza del siglo XX no fuera exactamente como la europea. Sin embargo, aún seguía influenciada por características de Europa, aunque comenzaba a construir su propio camino. Este nuevo camino estaba lleno de intentos de expresión, grupos y academias, profesores y alumnos, todos inspirándose en los nacientes géneros dancísticos.

Para la danza folklórica, que surgió a mediados del siglo XX, el arte contemporáneo marcó un antes y un después. Gracias a este movimiento, la danza comenzó a tener expresiones propias, permitiendo a los autores crear y transmitir lo que desearan. Esto ayudó a la danza folklórica a encontrar su propia voz.

En los años sesenta, cuando la danza folklórica empezaba a ganar reconocimiento, aún estaba influenciada por la escuela europea. Sin embargo, para los años ochenta, cuando la danza en México se profesionalizó, la danza folklórica adoptó elementos del arte contemporáneo. Aunque no se eliminó completamente los cánones de belleza, su principal meta se convirtió en la entrega del alma en cada paso.

La danza folklórica ha evolucionado desde sus inicios, y esos cambios la han transformado en lo que es hoy: la mayor expresión de la cultura mexicana. Este género nos muestra que, utilizando únicamente el cuerpo, podemos narrar nuestra historia y nuestras raíces culturales.

Hoy en día, la danza folklórica continúa evolucionando. Lo que era hace 60 años no es lo mismo que es ahora. La danza cambia, al igual que el alma de las personas y su forma de expresión. Sin embargo, lo que permanece inalterable son las tradiciones y su representación. Si el arte contemporáneo ha influido en la danza folklórica, ha sido gracias a la libertad de expresión y a la capacidad de los bailarines de decidir qué desean comunicar.

Conclusiones

La danza folklórica mexicana me permite ver quiénes somos como mexicanos. Más allá de la danza de considerarla un arte o una disciplina, bailar para los demás genera emociones profundas en ellos. En mi caso, bailar me da libertad; me transporta a mi propio mundo y me llena de felicidad al poder expresar mis emociones sin necesidad palabras.

La danza folklórica mexicana, además de ser una expresión cultural, es también una forma expresar lo que somos como mexicanos: orgullo y pasión. Nació como una forma de expresión y ha perdurado para contar historias. La influencia de la época contemporánea fue clave en su surgimiento, pues permitió que la danza folklórica encontrara su identidad.

Las tradiciones y la cultura mexicana siguen vivas, y las personas practicándolas. Nosotros como bailarines, las representamos para que todos conozcan qué es México y qué nos define. Eso es lo que el arte contemporáneo aporta: nos ayuda a representar nuestras tradiciones como una forma de expresión artística a través de la danza.

La danza folklórica es mágica, pasional y profundamente emocional. En cada paso, entregamos el corazón y el alma, junto con nuestra sangre mexicana y nuestro orgullo de serlo. Gracias al arte contemporáneo, la danza folklórica ha alcanzado esta riqueza expresiva. Con esa libertad de expresarnos, construimos caminos hacia el éxito y al amor que tenemos por México. La danza folklórica no sólo es baile; es entrega y pasión por nuestra tierra.

Referencias:

Arriaga, G. (2019) Discurso de Guillermo Arriaga, [Archivo PDF en sitio en línea] <https://academiadeartes.org.mx/wp-content/uploads/2019/09/DiscursoArriagaGuillermo.pdf>

Arvizu Valencia, J. (2020) Para una estética de la danza: Elementos hacia una filosofía de la danza. Infinita.

Bárcena Alcaraz, P.; Zavala González, J. y Vellido Peralta, G. (1996) El hombre y la Danza. Editorial Patria.

Dallal, A. (1997) La danza en México en el siglo XX. Lecturas Mexicanas.



Colaboración de:
Hernández Ortiz Ariatna Lilith
hernandez_26939@univdep.edu.mx
Licenciatura en Diseño y Creatividad Visual



EL TATUAJE DE LOS 60'S COMO DISCURSO DE LAS CONTRACULTURAS ACTIVISTAS

Durante la década posterior a la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se distinguió por una prosperidad sin precedentes, caracterizada por una estabilidad económica generalizada que fomentó una sociedad conformista. Sin embargo, esta aparente estabilidad ocultaba profundas problemáticas sociales, como las persecuciones derivadas del macartismo y la segregación racial. Estos conflictos, presentes a finales de los años cincuenta, generaron inquietud entre los jóvenes, quienes comenzaron a cuestionar estas prácticas opresivas y a buscar soluciones para los problemas que afectaban a las minorías.

Con la llegada de los años sesenta, emergieron diversos fenómenos sociales, pues esta fue una época histórica marcada por la incertidumbre en torno a las formas de pensar y vivir. En gran medida, estas tensiones fueron consecuencia de la resolución de la Segunda Guerra Mundial, conflicto que dio paso a otro conocido como la Guerra Fría.

En este contexto, el mundo se dividió en dos bloques principales, liderados por Estados Unidos y Rusia, enfrentándose ideológicamente bajo conceptos dominantes, como los binomios: capitalismo/socialismo y potencias colonialistas/potencias liberales.

La Guerra Fría se caracterizó por ser un periodo de violencia pasiva, marcado por el temor constante de una nueva bomba atómica y una creciente tensión entre naciones, que creó un ambiente hostil y competitivo. Este ambiente incluyó eventos como la carrera armamentística, la crisis de los misiles y la carrera espacial. (Zurita M. D., 2007, pág. 02)

Como respuesta a este contexto, surgieron diversos movimientos sociales en la década de los sesenta. Estos temas se centraron en temas como “los cambios en los patrones de acumulación de la economía estadounidense, el papel del país en el mundo durante la Guerra Fría, las nuevas corrientes intelectuales y culturales, así como el descubrimiento de la píldora anticonceptiva. Todo esto factores explican la insurgencia democrática de la época.” (Ríos, 1998, pág. 16)

Todas estas inquietudes hicieron énfasis en el tema de los derechos humanos y su papel en el mundo, así como en las relaciones sociales, políticas y económicas. La mayoría de los jóvenes eran personas con un nivel de estudios avanzado, pues la situación económica previa, al menos en Norteamérica, permitió que pudieran tener estudios universitarios gracias a la estabilidad económica vivida en ese momento. Estos factores propiciaron la generación de nuevas ideologías, basadas en la creación de organizaciones fundamentadas en la solidaridad, la paz y el amor, “que apoyaban una crítica al materialismo y la hipocresía sexual de la sociedad estadounidense” (Ríos, 1998, pág. 18). Estas organizaciones crearon un gran número de “contraculturas”¹.

¹ Contracultura se entenderá a lo largo del texto como la cultura que se destaca como individual, pues va por encima de las convenciones sociales y restricciones gubernamentales, apoyando cambios individuales y sociales, en una búsqueda de apoyar a los grupos minoritarios.



Bob Fitch, Hippies Physical Description, San Francisco, 1967.

Las contraculturas y el activismo hippie

Las contraculturas nacen por desacuerdos y choques con la forma de vivir y las creencias establecidas por la sociedad. Buscan un cambio, y cada una tiene sus formas de hacerlo y sus exigencias particulares. Generalmente, intentan romper con la desigualdad social y promover el compartir de bienes materiales, información, innovación tecnológica y científica, así como trabajos artísticos. En el caso de los hippies, también se invita a compartir estados de ánimo y emociones internas, desnudando el alma a nuevas formas de comunicación interpersonal, íntimas y auténticas.

A lo largo de la historia, han existido diversos tipos de contracultura, cada una con características ideológicas propias según el contexto histórico en que surgieron. Estos movimientos se han distinguido por sus reivindicaciones y acciones específicas, promoviendo cambios en los valores, las normas sociales y las estructuras políticas y económicas. “Estos movimientos, que pueden calificarse como ‘transgresores, heterodoxos, vanguardistas, bohemios, iconoclastas’² se convirtieron en el verdadero motor histórico de cambio” (Más, 2018, pág. 11). Entre los movimientos más conocidos por su estilo extravagante y su fuerte impacto mediático, se encuentra el movimiento hippie, considerado una contracultura activista que abogaba por la paz y los derechos humanos, promoviendo valores y formas de vida que salvaguardaban la identidad individual.

² Es importante recordar que las contraculturas, son movimientos que rompen con el pensamiento hegemónico, por lo cual son denominados de diversas maneras: Transgresores: rompen con las estructuras establecidas y con los intereses creados por quienes dominan la sociedad; Heterodoxos: se apartan de las doctrinas oficiales o normas dominantes, incluso en contextos religiosos; Vanguardistas: representan una ideología innovadora que rompe con las ideas predominantes; Bohemios: llevan una vida errante y poco convencional, desafiando las normas sociales. Iconoclastas: siguiendo una corriente histórica, rechazan el culto a las imágenes sagradas y cuestionan las veneradas por las instituciones.

Antecedentes del movimiento hippie

El movimiento hippie es un fenómeno que surgió en Estados Unidos a mitad del siglo XX, principalmente entre jóvenes de nuevas generaciones que, a diferencia de las anteriores, no priorizaban los valores económicos destinados a construir el llamado “Estado de Bienestar”. En lugar de ello, buscaban alternativas que cuestionaban el desarrollo económico y tecnológico, al que consideraban una amenaza para aspectos esenciales del ser humano como la imaginación, la creatividad y la capacidad de conocimiento. Según su perspectiva, este desarrollo anulaba la individualidad a través de formas de autoritarismo.

La Guerra de Vietnam y otros acontecimientos contemporáneos fueron concebidos por los hippies como ideologías caducas que habían llevado a la humanidad al borde del abismo. Este conflicto, junto con los avances tecnológicos y económicos impulsados de manera desesperada por Estados Unidos, provocó un estallido contracultural de los jóvenes. “La protesta contra la Guerra de Vietnam (1955 – 1975) supuso un momento clave para el movimiento contracultural, ya que, de los submovimientos de la Contracultura, nació el conocido Movimiento Protesta”. (Más, 2018, pág. 17)



Bernie Boston, San Francisco, 21 de octubre de 1967.

Además, durante esta protesta surgió uno de los símbolos más importantes para el movimiento hippie: el Símbolo de la Paz. Fue creado por el diseñador gráfico inglés Gerald Holtom en 1958 para una campaña de desarme nuclear. “Las líneas dentro del círculo representan las letras D y N (desarme nuclear) en el alfabeto semáforo, que utiliza los brazos y banderas para enviar mensajes visuales a larga distancia” (UNICEF, s.f.). Los hippies empleaban este símbolo en sus protestas, vestimenta y comunidades, convirtiéndolo en un emblema universal de sus ideales.

Otro elemento clave en estos movimientos contraculturales fue el uso de drogas alucinógenas, como el LSD, los hongos y la marihuana, las cuales inspiraron profundamente su estilo de vida y generaron en esta generación una visión distinta de la realidad. Además, estas experiencias se combinaban con técnicas orientales, difundiendo rápidamente una nueva espiritualidad que marcó la filosofía hippie. (Más, 2018, pág. 40)



Bettmann, Hippies sit on the porch of an old farm house which they occupied a few weeks ago, 1968.

Los hippies adoptaron filosofías bastante radicales para la época, sustentadas en enseñanzas orientales como el taoísmo y el zen³. Estas filosofías les permitieron no sólo construir movimientos políticos, sino también desarrollar una dimensión ideológica y espiritual centrada en el “ser” en lugar del “tener”.



Bob Fitch, Hippies Physical Description, San Francisco, 1967.

Un concepto esencial en la filosofía hippie es el amor. “Según la filosofía sufista, un hippie ama por encima de la razón a todo lo que le rodea de manera desinteresada y no celosa. El tantrismo lo explica señalando que es imposible amar y pasarlo mal, por eso, amar sólo a una persona no es ideal, ya que puede derivar en una neurosis obsesiva en la que el amor se convierte en algo insano que detendría en el flujo de la vida”. (Más, 2018, pág. 42)

En contraposición con las ideologías conservadoras y religiosas de la época, que convertían el cuerpo en un tabú asociado a la prostitución, la perversión y la degeneración, el movimiento hippie buscó dignificar el cuerpo y la sexualidad. A través de su ideología, reivindicaron el amor como una expresión libre y auténtica, despojándolo de prejuicios y restricciones como contracultura que quiere generar nuevos valores y una forma distinta de ver la vida con su ideología dignifica el cuerpo y la sexualidad a través del amor.

³ El taoísmo, como filosofía, enseña la necesidad de conformarse a la naturaleza. Según Lao Tse y Chuan Tse, por ejemplo, es parte de la naturaleza que la muerte siga a la vida, y debemos abandonarnos tranquilamente a ese curso natural. Sin embargo, en su vertiente religiosa, el taoísmo promueve técnicas para evitar la muerte, lo que va en contra de ese principio natural. Por otro lado, la filosofía zen enfatiza la rigurosa práctica de la meditación, la comprensión de la naturaleza de la mente (percibir la verdadera naturaleza) y la expresión personal de esta visión en la vida diaria, con especial atención al beneficio de los demás.

Arte y cuerpo

Junto con el movimiento hippie, a mediados del siglo XX surgió una cultura llamada Underground, así llamada porque nació en las calles y en los márgenes de la sociedad. Esta cultura emergió como un grito de protesta contra el sistema conservador. Grupos de jóvenes pertenecientes a minorías y movimientos sociales se reunían clandestinamente para compartir su arte, música, teatro y literatura, ya que los mensajes que transmitían eran considerados heterodoxos y vanguardistas.

El arte de esta cultura no se limitaba a lo pictórico, escultórico o arquitectónico, sino que abarcaba todas las formas de expresión artística. El arte hippie desempeñó un papel crucial en la cultura Underground, transformando la forma de experimentar las obras y presentando una perspectiva novedosa. En este enfoque, inspirado por el dadaísmo, el arte se concebía como un juego en el que el espectador se convertía en parte activa de la interpretación y del arte mismo. Técnicas como el happening, el body painting y el performance fueron elementos clave tanto en la cultura Underground como en el arte hippie.



Hippies body painting during the Isle of Wight Festival, 26th-30th August 1970.

El body painting, una técnica artística que consiste en pintar el cuerpo, a menudo vinculada a rituales, se convirtió en una de las expresiones artísticas más características del movimiento hippie. Los hippies pintaban en sus cuerpos imágenes que representaban su ideología. Por ejemplo, en una obra, se observa a una persona pintando margaritas en el torso de un hombre y una mujer, cuyas raíces que llegan hasta el estómago.

Los hippies, con valores como la liberación del cuerpo de los tabúes, la armonía, la no violencia y la conexión con la naturaleza, empleaban elementos gráficos como las flores, especialmente las margaritas, que se convirtieron en símbolos de sus ideales pacifistas y de su búsqueda de un mundo más amoroso y respetuoso con el medio ambiente.

El body painting y el tatuaje se convirtieron en formas de autoexpresión y libertad individual, ya que permitían transmitir sus mensajes de manera visual e incluso performativa. Al desnudar sus cuerpos y pintarlos, generaban una interacción directa con los espectadores, dejando clara su desvinculación de las ideologías hegemónicas y conservadoras de la época.



Hippies body painting during the Isle of Wight Festival, 26th-30th August 1970.

Reafirmarse tanto social como individualmente es un propósito inherente al acto de marcar la piel, ya que constituye una forma de comunicar pensamientos e ideologías de manera visual. Las personas que observan estos actos reciben el mensaje y asocian al individuo con un movimiento o ideología, lo que refuerza el discurso del grupo o del individuo.



Hippies body painting during the Isle of Wight Festival, 26th-30th August 1970.

b bridgeman images

El tatuaje como moda hippie y arte contemporáneo

Tras la Segunda Guerra Mundial, el clima sociopolítico de Estados Unidos propició el surgimiento de diversas subculturas, que adoptaron el tatuaje como parte de su identidad. Si bien inicialmente era una práctica predominante entre militares, estas subculturas resignificaron su uso, incorporando elementos gráficos asociados con el amor y la paz. Además de los hippies, colectivos motociclistas, punks, el movimiento gay y el feminismo lo utilizaron como un medio para expresar su identidad y demandar libertad. (Orozco, 2020)

El tatuaje, coherente los ideales del movimiento hippie, reafirmaba la idea de que el cuerpo les pertenecía y pueden usarlo como desearan. Este arte dignificaba el cuerpo al tiempo que fortalecía su estética y las ideologías distintivas de la contracultura hippie.

El tatuaje también se como una forma de protesta frente a las estructuras familiares, sociales, políticas, económicas y culturales que se rechazaban. Estas manifestaciones podían ser sutiles o radicales, como el acto compulsivo de tatuarse o perforarse, transgrediendo los límites sociales. “Ya en la década de los sesenta, especialmente en Estados Unidos, la popularidad de los tatuajes fue impulsada por la comunidad hippie, empleándose como una forma de reivindicación (derecho a decidir sobre el cuerpo), crítica sociopolítica (incomodar al gusto burgués) o como forma romántica de volver a las raíces de las antiguas culturas que emplearon los tatuajes por primera vez” (F. López-Naranjo, 2023, pág. 51).

El tatuaje, además de ser arte, está íntimamente relacionado con el performance, pues se considera un ritual en el que la imagen es un medio de representación y el cuerpo, el portador simbólico. Marcar la piel también está vinculado a aspectos psíquicos, donde la imagen corporal construye una representación del individuo. La experiencia del tatuaje incluye una relación entre el cliente, el tatuador y el dolor, el cual adquiere un valor ritual en el proceso de transformación simbólica y de iniciación.



El Símbolo de Paz

Desde tiempos antiguos, el tatuaje y las perforaciones han sido usados por diversas culturas como rituales de paso hacia la vida adulta, simbolizando crecimiento y madurez. En la década de los sesenta, el tatuaje fue adoptado como un acto de resistencia y expresión artística por las subculturas, consolidándose como una forma contemporánea de arte y autoafirmación. (Sandra Martínez Rossi, 2017, pág. 43).

Esta práctica también se refleja en imágenes donde los hippies plasmaban en su piel frases o logotipos que representaban su ideología y su lucha por la paz. Es importante recordar que el tatuaje no sólo construye la personalidad individual, sino que también reafirma la pertenencia del individuo a un grupo.

Los colectivos hippies, con su ideología de paz y amor, se oponían a los conflictos bélicos y violentos. Su mensaje buscaba promover la paz y terminar con las guerras, preocupándose especialmente por las armas atómicas. Este símbolo emitía un mensaje que resonaba en todo el mundo. La Guerra Fría generó gran preocupación en esta época y fue un factor clave para el surgimiento de movimientos en busca de derechos humanos. Por ellos, los hippies se apropiaron de este logotipo.



Janis Joplin, 1967.

El tatuaje fue inicialmente rechazado por su asociación con criminales. Sin embargo, los movimientos sociales al usarlo para transmitir mensajes positivos sobre la paz, ayudaron a que se considerara una forma de expresión y no sólo una marca delictiva o de guerra.

Además, los movimientos sociales usaron el tatuaje como una expresión artística que plasmaba su ideología en la piel, con la intención de incomodar al gusto burgués. En culturas polinesias, por ejemplo, los tatuajes tenían un valor jerárquico y de crecimiento social, lo que contrastaba con las percepciones negativas iniciales en Occidente.

Los hippies también plasmaban en su cuerpo elementos geométricos que recordaban a ornamentos orientales. Como se mencionó anteriormente, gran parte de su ideología estaba influenciada por religiones orientales. Un ejemplo notable es Janis Joplin, una artista icónica de la época, que se convirtió en un símbolo de la cultura hippie y llevaba un tatuaje ornamental en la muñeca.

Conclusiones

Los movimientos sociales surgen como respuesta a la inconformidad histórica, las problemáticas sociales, las injusticias y los pensamientos opresivos de ideologías hegemónicas. En este documento se analiza un movimiento formado mayormente por jóvenes de una clase social acomodada que les permitió acceder a la educación superior y, en consecuencia, generar una forma de vida distinta.

El movimiento hippie se destacó por su estética peculiar, la cual no sólo atraía la atención, sino que también lograba que su mensaje llegara a un público más amplio. En este contexto, el tatuaje, el body painting y otras expresiones artísticas se convirtieron en herramientas clave para compartir su ideología. Es fundamental reconocer el poder de un discurso bien articulado para generar cambios significativos. En el caso de los hippies, apoyaron movimientos activistas minoritarios, ya que su ideología inclusiva promovía una transformación humanista del mundo y luchaba por los derechos humanos a través del amor y la paz

Las formas de expresión como el body painting y el tatuaje lograron transmitir eficazmente el mensaje hippie. Tanto así que el tatuaje contemporáneo ha heredado elementos centrales de libertad, expresión e individualidad promovidos por este movimiento. De manera similar a los hippies, quienes desafiaban las normas establecidas, muchas personas que se tatúan actualmente lo hacen como una forma de expresar su identidad única y su personalidad.

Asimismo, al igual que el body painting utilizado por los hippies, el tatuaje contemporáneo trasciende su función estética. No sólo embellece el cuerpo, sino que también comunica mensajes, valores y experiencias personales. Ambas formas de arte corporal nos muestran cómo el cuerpo puede convertirse en un lienzo para la autoexpresión, desafiando las convenciones sociales y celebrando la diversidad humana.

Referencias:

Goofman, K. (2004) La contracultura a través de los tiempos. Barcelona. Anagrama.

Martínez Rossi, S. (2017) La piel como superficie simbólica, Procesos de transculturación en el arte contemporáneo, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Oleas-Orozco, J., (2020). Tatuajes. Contextos, historia, prácticas y formación profesional. Ambato, Ecuador: Editorial Universidad Tecnológica Indoamérica.

Racionero, L. (1977): Filosofías de Underground. Barcelona. Anagrama.

Ruiz, L. (2007): La contracultura. ¿Qué fue? ¿Qué queda? Madrid. Mandala Ediciones.

Día Mundial de la paz 30 de Enero, Escolapios Betania, <https://pastoralbetania.org/wp-content/uploads/2019/02/ODM-FP-EN-SIMBOLOS-DE-LA-PAZ.pdf>

Read more at: <https://www.elnuevoherald.com/noticias/florida/miami-dade/article256940522.html>

Hippies body painting during the Isle of Wight Festival, 26th-30th August 1970 (colorized photo) <https://www.bridgemanimages.com/en-US/unknown-photographer/hippies-body-painting-during-the-isle-of-wight-festival-26th-30th-august-1970-colorized-photo/photograph/asset/1883896>

Hippies C. 1969 (b/w photo) <https://www.bridgemanimages.com/en-US/noartistknown/hippies-c-1969-b-w-photo/photograph/asset/1656631>

Ignacio Abello, Los años 60. Del ser o no ser al ser y no ser, 2009, abril 30, <http://www.scielo.org.co/pdf/res/n33/n33a06.pdf>

María Delicia Zurita, La Guerra Fría en el marco de las Relaciones Internacionales, https://secyt.presi.unlp.edu.ar/cyt_.htm/ebec07/pdf/zurita.pdf

Mora Más Paloma. Movimientos de contraculturas: el movimiento hippie. Universitat Jaume, 2018. Disponible en: <https://www.udocz.com/apuntes/383319/movimientos-de-contracultura-el-movimiento-hippie>

De los Ríos Patricia, “Los movimientos sociales de los años sesenta en Estados Unidos: un legado contradictorio” en México: Sociológica, UAM, 1998, vol. 13, num. 38: 13-30. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305026670002>

Patricia D., "Los movimientos sociales de los años sesentas en Estados Unidos: un legado contradictorio." Sociológica 13, no. 38 (1998):13-30. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305026670002>

Federación Psicoanalítica de América Latina Septiembre 13 al 17 de 2016 Cartagena, Colombia <https://www.fepal.org/wp-content/uploads/314-esp.pdf>

Zurita, María Delicia. "La Guerra Fría en el marco de las Relaciones internacionales" en II Encuentro de Becarios de Posgrado de la UNLP, 2007. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/153764>

UNICEF, EDUCA, BLOG, Símbolos de la paz, sin fecha. Disponible en: <https://www.unicef.es/educa/blog/simbolos-de-paz>

Colaboración de:

Ortiz Galván, Jorge
ortiz_26138@univdep.edu.mx
Licenciatura en Diseño y Creatividad Visual

¿SABÍAS QUE?



¿Sabías que?...Existen 6 civilizaciones antiguas, de las cuales, aún no se puede descifrar el significado de su escritura, ya que ni historiadores ni filólogos, han logrado hallar las claves de estas escrituras...

Si quieres saber más acerca de las escrituras sin descifrar, puedes solicitar en la biblioteca, el artículo de la revista Muy Interesante.
Piorno, R. (Enero, 2025). Escrituras sin descifrar en busca del significado perdido. Muy Interesante (No.01) p. 61

¿Sabías que?...Así como el agua, el té es una bebida muy popular a nivel mundial, se calcula que aproximadamente se consumen más de 2 000 millones de tazas cada día...

Si quieres saber más acerca del té, puedes solicitar en la biblioteca, el artículo de la revista National Geographic.
Marques, D y Healy, P. (Enero, 2025). Donde surge el té. National Geographic. Vol.56 (No.01) p. 36

¿Sabías que?...El 30 de octubre se realizaron modificaciones a los artículos 105 y 107 de la constitución, y con 343 votos a favor y 129 en contra, se ratificaron las modificaciones y a partir de ahora, las reformas constitucionales, no pueden ser impugnadas y tampoco invalidadas por la Suprema Corte de Justicia...

si quieres saber más de las modificaciones, puedes solicitar en la biblioteca, el artículo de la revista Nexos.
Aguilar R., J. A. (Enero, 2025). Yo, el supremo. Nexos. Año 48 (No.565) p.12

¿Sabías que?...Celeste Biever, reporto en la revista Nature en el 2023, que en él, ChatGPT, el chatbot de la empresa OpenAI, superaron la prueba del científico Alan Turing, quien en 1950 plantea que una máquina puede hacerse pasar por un ser humano en una conversación escrita...

si quieres saber más acerca de la IA, puedes solicitar en la biblioteca, el artículo de la revista ¿Cómo ves?
Bermúdez R., Federico, Osorio G., D. y Guzmán R., K. (Diciembre, 2024). Conciencia en la inteligencia artificial ¿Ciencia ficción o realidad? ¿Cómo ves?. Año 27 (No.313) p.8

Colaboración de:

Claudia Cecilia Cervantes Jiménez
ccervantes@univdep.edu.mx
Asistente de biblioteca Matutino

Ubs[®]
UNIVDEP
Business School

"Educamos para Emprender,
Liderar y Transformar el Futuro"

LICENCIATURAS
Online

- ✦ ADMINISTRACIÓN Y DESARROLLO DE EMPRESAS
- ✦ CONTADURÍA Y FINANZAS
- ✦ DISEÑO GRÁFICO Y CREATIVIDAD VISUAL
- ✦ PEDAGOGÍA

IA



ACREDITACIÓN
"LISA Y LLANA"



**TITULACIÓN DIRECTA y
CERTIFICACIÓN EN INTELIGENCIA ARTIFICIAL**

f x @ y in univdep.edu.mx ☎ 55-5688-8315
Miguel Laurent 719, Alcaldía Benito Juárez, Col. del Valle, CDMX

RVOE SEP. 20242563 - 20242428 - 20242564 - 20242429



ORGULLO UNIVDEP

Nos congratulamos de este gran logro y reforzamos nuestro compromiso con la comunidad para seguir fortaleciéndonos y creciendo junto a ti.



Fotografía: Jesús Manrique

Ilustración: Jesús Manrique

"La Suma de Esfuerzos conduce al Éxito".