

# PE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

**SIAyD**  
SEMINARIO  
INTERDISCIPLINARIO  
DE ARTE y DISEÑO



**UNAM**  
CUAUTILÁN

# Pulvis Et Umbra: La instalación de una postal

Rodrigo Bruna\*

## Resumen

El 16 de agosto de 1906, la ciudad de Valparaíso fue destruida por un violento terremoto que dejó tras de sí más de tres mil muertos, un centenar de heridos y una ciudad sumida en los escombros. Las imágenes capturadas de la tragedia se transformaron, paradójicamente, en el principal tema de una serie de tarjetas postales conmemorativas del desastre. Tomando como referencia estas postales desarrollé la instalación Pulvis et Umbra, obra a través de la cual reflexiono en torno a la representación del paisaje a la luz de los procesos de reconstrucción.

El presente artículo tiene como objetivo analizar la obra Pulvis et Umbra con base en el vínculo existente entre el relato histórico, la práctica instalativa y la noción de lugar; en atención a este objetivo, propongo una metodología de trabajo orientada al análisis de material bibliográfico en torno a las nociones y problemas presentes en la obra en cuestión. A partir de los resultados obtenidos con este trabajo, pude constatar la posibilidad de pensar la instalación (arte) como una práctica crítica que asume las posibilidades formales, simbólicas e históricas que los lugares nos ofrecen. En igual sentido, pude cotejar el vínculo existente entre la instalación Pulvis et Umbra y el espectador, como resultado de una experiencia corporal y reflexiva frente a la reconstrucción de una tragedia.

**Palabras claves:** instalación (arte), noción de lugar, postal histórica, terremoto

---

*Fecha de recepción: febrero 2022*

*Fecha de aceptación: mayo 2022*

*Versión final: julio 2022*

# 1. Introducción

A fines del año 2012, recibí la invitación del curador Alberto Madrid para exponer en la Sala Puntángeles[1] de la ciudad de Valparaíso, tomé esta instancia como un desafío para explorar nuevas ideas a partir de un contexto específico de producción. De esta forma surge *Pulvis et Umbra*[2], una instalación mediante la cual abordé las cualidades arquitectónicas e históricas del lugar, con el fin de proponer una reflexión en torno al paisaje y a los procesos de destrucción y reconstrucción.

El 16 de agosto de 1906 Valparaíso fue destruido por un violento terremoto de 8,6 grados en la escala de Richter. El sismo dejó tras de sí más de tres mil muertos, un centenar de heridos y una ciudad sumida en los escombros. Las imágenes capturadas de la tragedia se transformaron, paradójicamente, en el principal tema de una serie de tarjetas postales. En virtud de estas imágenes se asume el paisaje desde un registro fotográfico objetivo, a través del cual se plantea una lectura estética de la ruina. Mi encuentro azaroso con estas postales marcó el origen de la instalación *Pulvis et Umbra*, obra que reflexiona en torno a la representación del paisaje a la luz de los procesos de reconstrucción.

El presente artículo tiene como objetivo analizar el proyecto *Pulvis et Umbra*, con base en el vínculo existente entre el relato histórico, la práctica instalativa y la noción de lugar. En conformidad a este objetivo propongo algunas preguntas que centren la discusión y orienten el desarrollo de esta reflexión: ¿qué valor tiene el relato histórico en la concepción de *Pulvis et Umbra*?, ¿cómo se asume la noción de instalación (arte) a partir de esta obra? ¿qué importancia adquiere el espacio de exhibición en la concepción de esta instalación?

En atención a lo expuesto propongo una metodología de trabajo orientada al análisis de material bibliográfico en torno a las nociones y problemas enunciados y que forman parte del cuerpo de la obra en cuestión.

En vista de lo planteado, estructuré el escrito en cuatro apartados. En primer lugar, abordaré los antecedentes visuales y contextuales que motivaron la creación de *Pulvis et Umbra*. En segundo lugar, revisaré el concepto de instalación, como una forma de situar críticamente mi práctica artística. En tercer lugar, analizaré la noción de espacio con el fin de ampliar las posibilidades de lectura de la obra en estudio. Finalmente, levantaré algunas reflexiones de cierre a partir de los hallazgos constatados en el trabajo.

## 2. Antecedentes: la postal de un terremoto

A principios del siglo XX, surgen las primeras postales en Chile de la mano de editores inmigrantes quienes comienzan esta labor en las ciudades de Valparaíso, Santiago y Concepción. Ese es el caso del empresario alemán Carlos Kirsinger, quien se inicia en este rubro editorial en 1901 registrando el auge de las nacientes ciudades chilenas:

La gran variedad de temas editados se relaciona con los valores de la época, con las tradiciones populares y con la nueva arquitectura que mostraba el ánimo renovador y optimista. Lo anterior se reflejó, especialmente, en la visión dinámica de las vistas de Santiago, Valparaíso, Concepción, Iquique, Valdivia, Talcahuano, etc. (León, Vergara, Padilla, & Bustos, 2007, p. 83)

Este espíritu de modernidad, que se quiso mostrar con estas postales, iba de la mano de la calidad artística de las imágenes; calidad que era el resultado del trabajo de anónimos artistas que recogen la tradición del fotógrafo galés Charles Clifford[3]. Dentro de los temas abordados por la casa editorial Kirsinger, se encuentra el terremoto de Valparaíso de 1906, suceso que motivó la creación de una serie de postales que grafican los efectos devastadores del sismo.

El encuentro con una de estas postales motivó mi interés en el suceso, transformándose dicha imagen en la principal referencia de la obra *Pulvis et Umbra*. La postal es el resultado de una fotografía en blanco y negro de 9 x 14 cm sobre la cual se deja constancia del suceso mediante la fecha e identificación del lugar registrado. La imagen corresponde a la destruida fachada y torre de la iglesia Sagrados Corazones de Valparaíso, edificio emblemático construido a fines del siglo XIX y emplazado en el tradicional sector del Almendral. En un primer plano podemos ver la silueta de un hombre a caballo, vestido con sombrero y manta que nos observa. En un segundo plano dos mujeres y dos niños caminan teniendo como telón de fondo precarias viviendas construidas tras el terremoto. Finalmente, en el último plano podemos observar un grupo de hombres y mujeres que miran atónitos las ruinas de la iglesia (figura 1).



**Figura 1.**

C. Kirsinger & Cía., Editores

*Colegio de los padres franceses*, Valparaíso, 1906.

Postal, fotolitografiada, 9 x 14 cm;

Fuente: [https://www.chilecollector.com/archwebpost00/archwebpostcity01/valparaiso\\_terr1906\\_01.html](https://www.chilecollector.com/archwebpost00/archwebpostcity01/valparaiso_terr1906_01.html)

Al apreciar la imagen me vi seducido por el claroscuro que acentuaba los detalles de la destrucción; en respuesta a lo observado quise acentuar los contrastes de la fotografía sin perder los detalles significativos. Con este objetivo trabajé la imagen digitalmente, acentuando el alto contraste con el fin de enfatizar las sombras presentes en la escena. Reconstruir esta imagen se transformó en un problema en potencia que me llevó a replantear la propia materialidad de la obra en relación con trabajos anteriores.

Me gustaría detenerme en este punto para comentar la obra *Urban Reconstructions I* (2008) pieza mural a partir de la cual reconstruí el terremoto de Copiapó de 1922. La obra asume como materialidad el pan y el paisaje como tema, ambos cuerpos son considerados en este trabajo desde su propia fragilidad y mutabilidad (figura 2).



**Figura 2.**

*Urban Reconstruction I*,  
2008.

Pieza mural, 300 piezas de pan de molde tostado, 142 x 298 cm;

Newhouse Center for Contemporary Art, New York.

Fuente: © Rodrigo Bruna.

Fuente: [https://www.chilecollector.com/archwebpost00/archwebpostcity01/valparaiso\\_terr1906\\_01.html](https://www.chilecollector.com/archwebpost00/archwebpostcity01/valparaiso_terr1906_01.html)

El uso de plantillas se transformó en el principal recurso técnico, mediante el cual pude controlar la definición de la imagen en relación al clarooscuro que buscaba plasmar de este paisaje en ruinas.

La idea de grabar la postal reseñada en el piso de la sala surge como una reformulación de la experiencia técnica alcanzada con *Urban Reconstructions I*. Quise usar nuevamente plantillas y explorar un nuevo material que ya tenía en mente: tierra de color negra (figura 3).



**Figura 3.**

*Pulvis et Umbra*,  
2013.

Vista montaje instalación, tierra de color negra, pintura negra y foco de luz, dimensiones variables;

Sala Puntágeles, Valparaíso, Chile

Fuente: © Rodrigo Bruna.

El proceso de experimentación me llevó de forma natural a recordar las populares “alfombras de flores” [4] realizadas tradicionalmente en España y en ciertos países latinoamericanos. En su técnica, *Pulvis et Umbra* se asemeja mucho a la confección de estas alfombras, puesto que se utilizaron plantillas (esténcil) para dibujar con tierra las zonas de sombra de la postal. ¿De qué manera esta alfombra de sombras se apropia del lugar? A través de esta pregunta puse en evidencia las posibilidades físicas de la galería.

Previamente, y a partir de un registro fotográfico hecho de la sala, pude constatar la existencia de dos vanos clausurados, estructuras que en su enigmática presencia eran ocultadas por la galería. Su condición accidental me llevó a pintar de negro los vanos y a proyectar una franja de tierra negra. Esta estructura dividía la sala a lo ancho, impidiendo el tránsito libre y desprejuiciado a lo largo de la sala. Sobre esta estructura proyecté

las sombras de la postal, sacando partido de la textura generada por el cemento resquebrajado que cubre el piso de la galería (figura 4). El resultado final fue una pieza frágil en lo material y efímera en su existencia, que responde a un acontecer fatídico que marcó la historia de una ciudad.



**Figura 4.**

*Pulvis et Umbra*,  
2013.

Instalación, tierra de color negra, pintura negra y foco de luz, dimensiones variables;  
Sala Puntángelos, Valparaíso, Chile.

© Rodrigo Bruna.

### 3. Una aproximación al concepto de instalación

La instalación es una modalidad del arte contemporáneo surgida en la década de los sesenta, en el seno de los movimientos de postvanguardia y como resultado de una puesta en crisis de la obra como objeto transable y coleccionable. En relación al uso del término el historiador del arte Johannes Stahl afirma:

La palabra [instalación], antes empleada casi siempre en relación con equipamiento de locales y viviendas, entró en 1967 en el contexto artístico: el artista norteamericano Dan Flavin llamó a sus trabajos con tubos de neón instalaciones, porque encontraba el término ‘environment’, usual en su época, demasiado sociológico. (Stahl, 2009, p. 141).

La cita constata el surgimiento de la instalación en la escena artística internacional sin una teoría que la avalara y situara conceptualmente. Condición esta última que impide una definición unívoca del término, producto de la amplitud y diversidad de obras y discursos que bajo esta noción se han albergado. En atención a la complejidad de esta práctica, creo necesario hacer una primera aproximación etimológica que permita, posteriormente, analizar el uso semántico del término instalación en el campo de las artes visuales.

La palabra instalación es una sustantivación del verbo transitivo *instalar*, cuya definición responde al acto de poner, colocar, arreglar o disponer determinados elementos en un lugar para que funcionen o cumplan ciertos objetivos. De igual manera, esta forma verbal alude a la acción de establecerse o asentarse en un lugar [5]. Por su parte, la expresión inglesa *installation* se relaciona con el verbo investir en tanto acción que confiere dignidad e importancia a algo o alguien, en este sentido, la instalación dignifica y da importancia al espacio que ocupa (Larrañaga, 2001).

En razón de esta primera revisión cabe preguntarse: ¿cómo entienden los campos de la Historia y la Teoría del Arte el concepto de instalación? Las formas de entender la expresión han sido múltiples, sin embargo, no se ha logrado un consenso en torno a una definición única, más bien, existen aproximaciones teóricas del fenómeno como la propuesta por Johannes Stahl para quien las instalaciones se constituyen de “... todos los fenómenos artísticos relacionados con el espacio que, de manera muy explícita, incluyen el espacio del espectador, es decir, que en contraste con la escultura tradicional, borran los límites entre la obra y el entorno del espectador” (2009, p.140-141). En respuesta a esta cita, puedo afirmar que no existe un espacio diferenciado sino un espacio único desde donde el espectador se apropia de una experiencia y un discurso instalado por el artista.

En una línea distinta, el teórico español Josu Larrañaga propone una definición formal y utilitaria de la instalación, apelando de manera directa a su origen semántico:

...hacer una instalación es preparar un lugar para que pueda ser utilizado por el usuario de una manera determinada. Es permitir que ponga en funcionamiento un conjunto de instrumentos, aparatos, equipos o servicios; que se puedan activar una serie de funciones según las necesidades de cada momento. (2001, p.31)

En oposición a esta definición utilitaria de Larrañaga, Javier Maderuelo se centra en la tesis que afirma que la instalación no procede de un origen único, sino que: “su procedencia la tenemos que buscar tanto en distintos momentos del desarrollo de la escultura como en el desbordamiento categorial de las artes en general” (Maderuelo, 2008, p.307-308). En relación a lo anterior es interesante pensar en los múltiples ejemplos donde podemos pesquisar la matriz disciplinaria de la instalación. Es el caso de la obra de Daniel Buren, en donde se hace evidente su matriz pictórica en el modo de abordar el espacio.

Finalmente, el filósofo chileno Pablo Oyarzún se hace cargo de la noción de instalación afirmando: “El régimen de la instalación es *in situ*. No puede concebirse fuera de lugar, no puede repetirse de manera idéntica en lugares diversos, como si los sitios y las pautas dispositivas fuesen neutros unos para otros” (1999, p.53). Esta cita reafirma el vínculo que, a través de *Pulvis et Umbra*, establezco con el lugar desde su dimensión arquitectónica e histórica. En este sentido, entiendo los espacios no como lugares neutros, sino como lugares heterogéneos y complejos, que estimulan el quehacer reflexivo y exploratorio.

#### 4. *Pulvis et Umbra*: una noción de espacio

Las definiciones dadas del término instalación provenientes desde el campo de las artes visuales son amplias y diversas, producto de lo complejo de esta práctica. Ahora bien, existe un concepto que se hace recurrente a la hora de hablar de instalación: espacio, término que a continuación abordaremos, con el fin de ampliar las lecturas en torno a la instalación *Pulvis et Umbra*.

Martin Heidegger entiende el espacio desde una dimensión existencial, la que se opone a la tradicional dimensión física-cartesiana. En este sentido el autor comenta: “Mientras no experimentemos la peculiaridad del

espacio, el hablar de un espacio artístico también seguirá permaneciendo un asunto oscuro. Queda por lo pronto indeterminada la manera en que el espacio atraviesa la obra de arte” (2009, p.19). Esa característica propia del espacio es, en palabras del filósofo, la espacialidad en tanto “un asentamiento y un habitar del hombre” (2009, p.21). Dentro de este principio, el espacio acontece desde un emplazar como posibilidad de despliegue y pertenencia de los objetos, un emplazar mediante el cual la obra “corporiza el espacio”, con el objetivo de generar un vínculo entre espacio, obra y espectador. A partir de la noción de espacio, propuesta por Heidegger, puedo afirmar que este no existe antes de la obra, por lo tanto, quiero pensar que la instalación *Pulvis et Umbra* no se construye en un espacio, sino que ella lo produce, lo corporiza desde la propia memoria histórica y desde la propia materialidad que la instalación propone.

Desde una perspectiva distinta, Michel de Certeau propone una aproximación a la noción de lugar como una entidad de orden distributivo, a este respecto el autor francés señala:

Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo “propio”: los elementos considerados están unos aliados de otros, cada uno situado en un sitio “propio” y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. (De Certeau, 2000, p.129)

A partir de esta definición, el lugar se constituye en una entidad estática, por tanto, se entiende como una posibilidad distributiva donde cada elemento coexiste en un sitio que le es propio. En contraposición a la noción de lugar, De Certeau entiende el espacio como un ente dinámico: “Hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades [...] En suma, el espacio es un lugar practicado” (2000, p.129). De ser el espacio un lugar practicado ¿cómo la instalación *Pulvis et Umbra* practica el espacio? Lo practica a partir de las posibilidades que brinda el actuar, en tanto acción que pone en juego las posibilidades arquitectónicas y conceptuales del lugar.

Merleau-Ponty amplía las reflexiones hechas por los anteriores autores afirmando: “El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas” (1993, p. 258). En relación a lo expuesto, el autor propone hablar de un espacio físico “espacializado” de carácter antropológico (vivencial) y de un espacio geométrico “espacializante” de carácter isotrópico (medible). En relación a lo expuesto puedo constatar que Pulvis et Umbra propone un espacio antropológico que guarda relación con el contexto y las historias que emanan de este. En este sentido el espectador juega un papel preponderante al desenterrar la historia latente de una postal.

Desde una óptica más específica, el teórico alemán Boris Groys aborda las diferencias que se establecen entre el espacio de exhibición y el espacio de la instalación. A este respecto, Groys se propone pensar cómo este último se transforma en un espacio soberano que rompe con la noción de autonomía de la obra de arte. Para el autor, los espacios de exhibición públicos (museos y galerías) cumplen la función de presentar los objetos artísticos a los ojos de un espectador que transita sin ninguna implicancia física con lo que observa (Groys, 2014). En igual sentido Groys afirma: “La instalación transforma el espacio público, vacío y neutral, en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar este espacio como un espacio holístico y totalizante y de la obra de arte” (Groys, 2014, p.54). En atención a esta cita, podemos afirmar que Pulvis et Umbra transformó el espacio de la sala mediante un gesto mínimo y soberano orientado a potenciar el papel del espectador ante la fragilidad de una instalación que interpela el tránsito y las lecturas de una catástrofe olvidada.

## 5. Reflexiones finales

Pulvis et Umbra responde al afán de reconstrucción que acontece tras una catástrofe. Bajo esta premisa, el terremoto de Valparaíso de 1906 se convierte en el hecho articulador de una obra que rescata la memoria histórica de un lugar, a partir de una postal que captura el desastre de este fatídico hecho. Los restos de la emblemática iglesia de los Sagrados Corazones motivan la reconstrucción de un paisaje en ruinas a partir del polvo

y la sombra. Mediante estos dos elementos doy forma a una instalación (arte) que rescata y reconstruye un pasaje de la historia sísmica del país.

Los medios tonos, presentes en la postal aludida, fueron extremados para lograr un alto contraste que dramatice aún más el acontecimiento registrado. ¿Qué quiso captar el anónimo fotógrafo con esta imagen?, ¿fue la destrucción o la simple soledad lo que la postal refleja? En mi caso, me interesó evidenciar no solo la destrucción de un hecho, sino también la contención y el silencio que inunda la escena.

A través de *Pulvis et Umbra* he incorporado nuevos materiales y adaptado ciertos recursos técnicos ya empleados. Desde esta lógica, la tierra y las plantillas emergen como recursos gráficos en desarrollo que me permiten pensar la instalación como una práctica artística que desplaza y tensiona los quehaceres disciplinares (figura 5).

Entiendo *Pulvis et Umbra* como una instalación que actúa sobre un lugar específico (Larrañaga, 2001) a partir de las posibilidades arquitectónicas e históricas que brinda el mismo. Su implicancia con el lugar se traduce en un vínculo con el espectador, quien en su papel contemplativo se hace parte de la experiencia estética, donde los límites entre el espacio de la obra y del espectador son continuamente puestos en tensión.

Mediante *Pulvis et Umbra* clausuro el espacio con una frágil estructura de tierra que marca el límite entre la realidad del espectador y la historia que se pretende reconstruir desde los vestigios de un paisaje.

En una mirada más amplia, puedo afirmar que el espectador es un agente fundamental en la construcción de sentido de una instalación. Bajo este protagonismo, el espectador deja su condición pasiva para convertirse en un motor transformador de la obra.

A través de esta instalación se *corporiza* el espacio con el objetivo de generar un vínculo entre lugar, obra y espectador, donde este último se apropia de una experiencia irrepetible, desde una lógica que responde a las particularidades del espacio. Mediante esta instalación, propongo un lugar practicado que asume las diversas temporalidades que lo cruzan con el fin de generar un espacio totalizador y vivencial.

Finalmente, *Pulvis et Umbra* se relaciona con el lugar a partir de un actuar, esto implica no solo ocuparlo materialmente sino también, leer las posibilidades que el lugar otorga desde lo que muestra y oculta.



**Figura 5.**

*Pulvis et Umbra (detalle),*

2013.

Instalación, tierra de color negra, pintura negra y foco de luz, dimensiones variables;

Sala Puntángelos, Valparaíso, Chile.

© Rodrigo Bruna.

## Referencias

- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana.
- Groys, B. (2014). *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.
- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Herder.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalación*. Narea.
- León, S; Vergara, F; Padilla, K; & Bustos, A. (2007). *Historia de la Postal en Chile*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneo*. Akal.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini.
- Oyarzún, P. (1999). *Arte, Visualidad e Historia*. La Blanca Montaña.
- Sánchez, M. (2009). *La Instalación en España, 1970-2000*. Alianza.
- Stahl, J. (2009). Instalación. En H. Butin, *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo* (pp.140-143). Abada.

## Notas:

- [1] La Sala Puntángeles (2004-2019) fue un espacio de exhibición alternativo dependiente de la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso.
- [2] Pulvis et umbra (polvo y sombra) en tanto tópico literario aparece por primera vez en las Odas del poeta romano Horacio: “Nosotros, cuando descendemos allí donde moran el padre Eneas, donde el rico Tulio y Anco, somos polvo y sombra” (IV, 7, 16). De igual forma esta expresión aparece en las Sagradas Escrituras, como parte de la sentencia dada por Dios a Adán y Eva tras su expulsión del paraíso: “Con el sudor de tu rostro comerás pan hasta que vuelvas al suelo, porque de él fuiste tomado. Porque polvo eres y a polvo volverás.” (Génesis 3.19). En los casos mencionados la expresión Pulvis et Umbra refleja la fragilidad del cuerpo y la condición efímera de la existencia.
- [3] Charles Clifford (1820 - 1863) fue uno de iniciadores de la fotografía en España, de origen galés trabajó para la corte Real de Isabel II. Su trabajo se centró en el registro documental de paisajes y monumentos.
- [4] Un posible origen de las alfombras de flores se remonta a mediados del siglo XIX, como parte de las festividades de Corpus Christi celebradas en Las Palmas de Gran Canaria. Su migración a Latinoamérica produjo nuevos modelos de producción donde el uso de flores fue remplazado por otros materiales como aserrín coloreado y tierra de color.
- [5] El verbo instalar tiene su origen en la palabra francesa installer, expresión, cuya raíz etimológica proviene del latín medieval installare (establecer).

---

### **\*Rodrigo Bruna**

Artista visual e investigador. Doctor en Artes mención Artes Visuales, Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor en Historia del Arte, Universitat Autònoma de Barcelona. Magíster en Artes mención Artes Visuales y licenciado en Artes mención Artes Plásticas, Universidad de Chile. Actualmente es académico de la Escuela de Educación Artística, Universidad Católica Silva Henríquez y del Departamento de Teatro, Universidad de Chile. Contacto: [rbruna@ucsh.cl](mailto:rbruna@ucsh.cl)



Atribución-NoComercial-SinDerivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.



Autora: Mara Nahomi Hernández Armenta

# REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

AUTORES DE OBRAS  
GRÁFICAS

Brisa María Herrera Jiménez  
Diana Niño Domínguez  
Fernanda Monserrat Pérez Barranco  
Julio Cesar Alavez Oliva  
Mara Nahomi Hernández Armenta  
Paulina Ramírez Olivas  
Samantha García González

Diseño y Comunicación Visual  
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán  
Universidad Nacional Autónoma de México

No. 7, Año 3  
Nov. 2022 - Feb. 2023

**Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura (REIADC)**, Año 3, No. 7, noviembre 2022-febrero 2023, es una publicación cuatrimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán (FESC), carretera Cuautitlán-Teoloyucan Km 2.5, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, C.P. 54714, Estado de México. Tel. 5512640710, <http://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/index.php/publicaciones/> correo electrónico: [seminario.arteydiseno@gmail.com](mailto:seminario.arteydiseno@gmail.com) Editor responsable: Dra. Alma Elisa Delgado Coellar. Número del Certificado de reserva al uso Exclusivo ISSN en trámite, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, carretera Cuautitlán-Teoloyucan Km 2.5, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, C.P. 54714, Estado de México, fecha de última modificación: julio de 2022.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas  
Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja necesariamente el punto de vista de los árbitros ni del Editor o de la UNAM. Se autoriza la reproducción de los artículos (no así de las imágenes) con la condición de citar la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación.

PE ESTUDIOS

INTERDISCIPLINARIOS

DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

**SIAyD**  
SEMINARIO  
INTERDISCIPLINARIO  
DE ARTE y DISEÑO

