

# PROCEEDINGS



# GKA ARTS 2022

3RD INTERNATIONAL CONFERENCE ON  
ARTS AND CULTURES

III CONGRESO INTERNACIONAL DE  
ARTES Y CULTURAS





GKA ARTS 2022 CONFERENCE  
PROCEEDINGS

3<sup>RD</sup> INTERNATIONAL CONFERENCE  
ON ARTS AND CULTURES

Originally published in 2022 in Madrid, Spain, by GKA Ediciones.

2022, the authors  
2022, GKA Ediciones



Attribution - NonCommercial - NoDerivatives:

Commercial use of the original work or the generation of derivative works is not allowed.

*Conference Proceedings GKA ARTS 2022, 3rd International Conference on Arts and Cultures / Various authors*

ISBN: 978-84-15665-80-9

The opinions expressed in any of the texts published in this book are the opinions of the individual authors and not those of Global Knowledge Academics or the editors. Accordingly, neither Global Knowledge Academics nor the editors are responsible for and disclaim all liability in connection with comments and opinions expressed in any of the texts in this book.

This book has been funded by Global Knowledge Academics  
[www.gkacademics.com](http://www.gkacademics.com)

Originalmente publicado en 2022 en Madrid, España, por GKA

Ediciones. 2022, los autores  
2022, GKA Ediciones



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada:

No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

*Actas GKA ARTS 2022, III Congreso Internacional de Artes y Cultura / Varios autores*

ISBN: 978-84-15665-80-9

Las opiniones expresadas en cualquiera de los textos publicados en este libro son la opinión de los autores individuales y no los de Global Knowledge Academics ni de los editores. Por consiguiente, ni Global Knowledge Academics ni los editores se hacen responsables y se eximen de toda responsabilidad en relación con los comentarios y opiniones expresados en cualquiera de los textos de este libro.

Este libro ha sido financiado por Global Knowledge Academics  
[www.gkacademics.com](http://www.gkacademics.com)

## INDEX | ÍNDICE

[HIGHLIGHTED THEME]

CULTURAL RECYCLING FROM THE ARTS: HYBRIDIZATIONS AND  
TRANSCULTURALITY

[TEMA DESTACADO]

RECICLAJE CULTURAL DESDE LAS ARTES: HIBRIDIZACIONES Y  
TRANSCULTURALIDAD

Construyendo paz en Colombia a través de la transcodificación artística	11
Alejandra Toro Calonje	
Devenir-árbol y algunos ejemplos	14
Álvaro Porras Soriano	
El óbito entre la Antigüedad y la Contemporaneidad: las tragedias en Cy Twombly	17
Águeda Asenjo Bejarano	
Entre lo rural y lo sublime. Reflexiones sobre paisaje y llano manchego	19
María José Carrilero Cuenca, Elisa Lozano Chiarlones	
Pintura y graffías. Un dialogo urgente en una época sin futuro	22
Janire Sagasti Ruiz	
Replantear la escucha. Consideraciones sobre el papel del arte sonoro en la reconfiguración de la percepción del entorno social	27
Estefanía Díaz Ramos	
Rhetorical Analysis of the Use of Art in Internet Memes	31
Nalan Kantar	

ART, CULTURE AND SOCIETY  
ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD

Arendt: política, cultura y juicio estético Elisa Susana Goyenechea	39
A stitch to every sound Claire Lucy Barber	42
Construcción de personajes redondos en el cine de animación japonesa: análisis narrativo de los protagonistas en la obra de Makoto Shinkai José Patricio Pérez-Rufí, Águeda María Valverde Maestre	46
Del espacio cinético al espacio neoconcreto: Antecedentes de la instalación (arte) en Latinoamérica Rodrigo Bruna	50
El poso de la palabra en la creación plástica de Perejaume Marta Mitjans Puebla	53
Escuchar, reciclar y habitar. La música como lugar común Javier Ares Yebra	56
Testimonios, archivos, documentos: el teatro y la performance como instrumentos de la memoria Silvina Díaz	58

ART, TECHNOLOGY AND MEDIA  
ARTE, TECNOLOGÍA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Una negociación con la realidad: los elementos discursivos del formato documental dramatizado. El caso de estudio de My octopus Teacher Almudena Muñoz Gallego, Pedro Quintino de Sousa	64
--	----

CULTURAL AND ARTISTIC HERITAGE  
PATRIMONIO CULTURAL Y ARTÍSTICO

- Conservación del Patrimonio Cultural: El turismo como posibilidad y desafío en Arequipa 70  
Andrea Delia Rivera García
- Fifty shades of gray: Scales of action and valuation of apparent concrete at the University of Brasilia, Brazil 74  
Maíra Oliveira Guimarães
- Un relato de personajes eclesiásticos, de escenas cristológicas y marianas. La colección de lienzos virreinales de la Catedral de Monterrey 79  
Rodrigo Ledesma Gómez

THEORY OF CONTEMPORARY ART AND AESTHETICS  
TEORÍA DEL ARTE Y ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

- Ser en lo deviniente: Danza como voluntad de poder en Nietzsche 85  
Carlos Roldán López

ABSTRACTS  
RESÚMENES

- Acciones paralelas: el consumo de imágenes en internet desde la propaganda y lo ético 91  
Ivonne Rodríguez Sánchez
- Alusiones al espacio cinematográfico en la novela del siglo XX. El caso de Young Sánchez, de Ignacio Aldecoa 92  
Águeda María Valverde Maestre, José Patricio Pérez-Rufí
- Aproximaciones a la corporalidad desde la práctica artística contemporánea 93

Pilar del Puerto Hernández González

Canto Sentipensante un modelo musical para el trabajo comunitario 94

Fabiola García Rangel

Creación y transhumanismo. Hibridación en el arte y la música 97

David Dominguez Escalona

Desplazamientos discursivos en el arte. La pintura de castas ayer y hoy 99

Mihaela Luminita Albisoru

El grafiti como vehículo para la representación de elementos relacionados con la COVID-19 y su difusión a través de las nuevas tecnologías 101

Blanca María Ramos Pérez

El Siglo de Oro a través de las biografías en cómic de sus protagonistas 102

Jacobo Hernando Morejón

Ensueños de opio: la entelequia de oriente en el arte europeo del entresiglos XIX-XX 103

Sofía Barrón Abad

Integración artística a través del cartel del Festival Murcia Tres Culturas 105

Enrique Mena García

La Cara del Héroe Hipermoderno: una introducción a un análisis del arquetipo del Héroe en el cine 108

Juan David Duarte Vargas

La escultura como representación simbólica para la reconstrucción de la memoria desde los procesos pedagógicos 110

Kelly Jazmin Benavides Carrillo

Show People (Espejismos, King Vidor, 1928) como culminación



del metacine silente hollywoodiense  
Carmen Guiralt Gomar

113



[HIGHLIGHTED THEME]  
CULTURAL RECYCLING FROM THE ARTS:  
HYBRIDIZATIONS AND  
TRANSCULTURALITY

[TEMA DESTACADO]  
RECICLAJE CULTURAL DESDE LAS ARTES:  
HIBRIDIZACIONES Y TRANSCULTURALIDAD



[Tema Destacado] Reciclaje cultural desde las artes: hibridaciones y transculturalidad

## Construyendo paz en Colombia a través de la transcodificación artística

Alejandra Toro Calonje  
Universidad del Valle, Colombia

Esta reflexión surge a partir de la implementación de prácticas artísticas en el seno de comunidades víctimas de la violencia en Colombia<sup>1</sup>. El proyecto de investigación que la enmarca<sup>2</sup> fue llevado a cabo con seis mujeres estudiantes de la Universidad del Valle (Cali, Colombia), que presentaban dificultades académicas y de inserción sociocultural en la universidad, debido particularmente a las inequidades sociales de sus regiones de origen. Se propuso la transcodificación artística como elemento articulador para explorar expresiones culturales y artísticas que involucraran la intervención de las víctimas.

Entendemos por transcodificación artística -un concepto hermenéutico propio- un proceso en el cual los actores interpretan una obra determinada para producir una versión transcodificada de ella, escrita en un lenguaje artístico propio, diferenciado del original. Es un tipo de narración que se nutre de vivencias y facilita la emergencia de obras originales, transculturales e híbridas, para la creación de nuevos sentidos expresados por insospechados intérpretes. En este caso, las estudiantes partieron de obras pictóricas para crear una puesta en escena que incluyó danza, canto, música y poesía, y contar los abusos padecidos.

En el actual momento de recrudescimiento de la violencia en Colombia, la transcodificación artística resulta ser una

---

<sup>1</sup> Basada en la tesis doctoral de la autora (Cum Laude) titulada *La presencia de la ausencia. Cuerpo y arte en la construcción de paz: la danza como forma de revisibilización de víctimas de desaparición en el conflicto armado colombiano*, Universidad de Granada, 2018.

<sup>2</sup> *Organizaciones y movilización social: impacto de los procesos de comunicación. [Un ejercicio de Paz imperfecta]*, Universidad del Valle, 2020.

alternativa para narrar el conflicto desde otras voces y perspectivas. En el caso de las víctimas, se reveló como un potente camino hacia el empoderamiento que las ayudó a consolidar sus procesos de duelo y activar la movilización social.

## OBJETIVOS

**General:** Demostrar que la transcodificación artística en comunidades víctimas contribuye a la construcción de una cultura de paz en Colombia.

### Específicos:

- Evidenciar la utilización de la transcodificación artística en un proceso particular de intervención social en Colombia.
- Validar la pertinencia del diseño e implementación de modelos de intervención social fundamentados en prácticas artísticas que contribuyen a la construcción de la paz.
- Revelar cómo las experiencias artísticas fortalecen en los participantes procesos de investigación, experimentación y diseño de prácticas artísticas propias.
- Evidenciar cómo las prácticas artísticas pueden funcionar como forma de desarrollo integral y resiliencia y a la vez ponen en valor la identidad cultural propia.

## METODOLOGÍA

Analizamos las mediaciones que se generaron durante el desarrollo previo de talleres individuales y colectivos con las estudiantes.

Estudiamos la validez de la transcodificación artística como ejercicio de transmutación semántica a raíz de los resultados de la investigación realizada.

## RESULTADOS

El análisis realizado sirve para profundizar en la validez de la transcodificación artística. Gracias a ella, los intérpretes pueden procurarse nuevas herramientas de representación de la realidad y de reconocimiento de su subjetividad. La experiencia artística es así fundamental para el empoderamiento de las víctimas, su resiliencia y la reactivación de procesos de duelo estancados. Mostramos cómo la reflexión que adelantaron las mujeres en torno al valor de una obra artística de partida, y

aquella sobre el impacto de estas obras en su propia vida violentada, generó cambios de percepción sobre su situación personal, expresados no solo en sus opiniones sino en las obras que construyeron. Presentadas en público, estas escrituras transcodificadas suscitaron reflexiones empáticas de rechazo a la violencia, con impacto en la movilización colectiva. Gracias a la transcodificación artística, se propusieron nuevas narraciones del conflicto armado, desde la sensibilidad, la estética, el goce sensorial y, también, la fragilidad. Se puede pensar en ella como un método que ayude al fortalecimiento del tejido asociativo de las poblaciones en contextos de conflicto armado y como una estrategia de construcción de paz desde abajo, con perspectiva territorial.

## CONCLUSIONES

La utilización del arte en escenarios de conflicto armado permite la movilización social de las víctimas, haciéndolas más proclives a la reconciliación. Buscamos entonces proponer, desde la transcodificación artística, soluciones que contribuyan al restablecimiento de los derechos humanos en el difícil proceso de consolidación de la paz que atraviesa Colombia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Toro Calonje, A. (2018). *La presencia de la ausencia. Cuerpo y arte en la construcción de paz: la danza como forma de revisibilización de víctimas de desaparición en el conflicto armado colombiano*. [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.

[Tema Destacado] Reciclaje cultural desde las artes: hibridaciones y transculturalidad

## Devenir-árbol y algunos ejemplos

Álvaro Porras Serrano

Universitat Politècnica de València, Spain

### DELEUZE Y EL ÁRBOL. DEVENIR-ANIMAL

Descontextualizado, Deleuze dice: "Estamos cansados del árbol. No debemos seguir creyendo en los árboles, en las raíces o en las raicillas, nos han hecho sufrir demasiado" (Deleuze, 1977, p. 20). Esta negación del árbol es una defensa de las estructuras rizomáticas que Deleuze y Guattari plantean como una oposición a la jerarquización arborescente. El rizoma se opone al Árbol de Porfirio en pro de una serie de discontinuidades y saltos entre lo heterogéneo. Una metodología del pensamiento que huya de la afectación subjetiva de uniones preestablecidas. El rizoma, en contra del árbol, es una acentralización, definido únicamente por una circulación de estados.

Esta circulación está marcada por el devenir, que se presenta como un cambio constante de estado. El devenir-animal que Deleuze y Guattari presentan en *Mil Mesetas* (1980) es una alteración del pensamiento ante todo aquello que no es humano. En el binomio animal-humano y animal-no-humano, la anomalía que lleva a uno a reconocer al otro se establece por una imitación. Sin embargo, si salimos de la estructura arborescente, para que ese reconocimiento sea efectivo, deberíamos alterar la imitación por una deformación, una anomalía en la que nunca se llegue a ser animal, sino un punto indefinido de coexistencia de estas dos identidades.

### CUERPO-ÁRBOL

Jugando con esta lógica, y produciendo un tropo semántico, en la paradoja de un rizoma-arbóreo, ¿qué sucede en el devenir-árbol? Veamos algunos ejemplos:

Keiji Uematsu, desde hace más de cinco décadas, desarrolla



una práctica que remarca la anomalía del espacio en relación a las fuerzas de la naturaleza para hacer aparecer la existencia de lo no-visible. En esta línea, Uematsu presenta la obra *Tree/Man* (1973). En esta pieza, el devenir-árbol de Uematsu no trata de imitar al árbol, sino de hacer reconocible las fuerzas que los separan de la percepción de cuerpo. La propia percepción de esas fuerzas pone en duda la relación de Uematsu y el árbol. Si el artista es tan árbol como la rama de la que cuelga, la metamorfosis responde al rizoma, pero si el artista es peso que la rama sujeta, tenemos un binomio físico, un árbol-arborescente. En este caso, como existe una referencia al estado anterior del árbol, podemos desconcentrarnos del devenir-árbol de Uematsu, y reconocer el devenir-gravedad que Uematsu ha provocado en el árbol.

Paralelamente, Fina Miralles, ese mismo año, 1973, también completaba su devenir-árbol en *Dona-arbre* (1973), casi una oposición binomial al *Tree/Man* de Uematsu. En esta serie de trabajos que se incluirían en una instalación en la que explora su devenir-árbol, Miralles se incluye en una paradoja de jerarquización divina del árbol en la que también encontramos las acciones en la *dead tree area* del desierto de Iowa de Ana Mendieta entre 1976 y 1977. Ambos proyectos dialogan sobre una jerarquización arborescente en la que el árbol, al poderse poseer, es un objeto determinado por sus frutos. Miralles es árbol, no en imitación a otro árbol, si no por un proceso mimético de somatización política de su cuerpo ante una estructura de jerarquización patriarcal sobre el sujeto-mujer inscrito el binomio de género heteronormativo.

Todo lo que tiene acceso al devenir es una anomalía que parece destacarse de una masa, de una multiplicidad: lo anómalo se aleja y da vida a lo que Deleuze y Guattari definen como deterritorialización. Citando a Deleuze: "Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras" (Deleuze, 1977, p. 14).

*El nido* (1993) de Pepe Espaliú recurre a ese proceso de escaparse sin cesar que es la desterritorialización. Espaliú desarrolló esta acción durante ocho días en la que, cada día, caminando en círculos alrededor de un árbol sobre una estructura anclada a su tronco, se desprendía de una prenda tras cada vuelta hasta quedar desnudo. Es una de las últimas

propuestas de Espaliú, quién moriría unos meses después por las complicaciones derivadas del SIDA. No hay ningún devenir-árbol en Espaliú, es un devenir constante ante el encuentro de uno mismo que al ser encontrado se descubre ausente. La paradoja de la circularidad. En este devenir-animal, Espaliú, para ser reconocible como una minoría, es decir una anomalía que toma distancia desde el plano de la norma, se sirve de su devenir-

ausente, lo necesita para llegar a este punto medio donde no se reconoce ni el principio ni el fin. Un devenir-infinito.

### ÁRBOL RIZOMÁTICO

En estos ejemplos, el árbol se presenta en conjunción aditiva (Y...y...y...). Una conjunción tanto interior como exterior a sí misma. Un rizoma al que podemos sumar a Keith Arnatt, a Martine Franck y Agnes Vardá, a Joseph Beuys, a Harriet Feigenbaum, a Charles Ray, a Ben Zank, a Mikäel Raimbault... Una serie de reverberaciones del devenir-árbol como un estado en el que el cuerpo se sumerge como anomalía en el binomio de la vida animal y vegetal. La anomalía y la mimesis en la diferencia de pares que, en última instancia, nos conduciría a una interpretación posicionada de la vida que contamine lo heterogéneo.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Deleuze, G. (1977). *Rizoma: Introducción*. Editorial Pre-textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1980). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-textos.
- Parcerisas, P. (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos*. Ediciones Akal.
- Tiberghien, G. A. (2017). *Notas sobre la cabaña*. Editorial Biblioteca Nueva.

[Tema Destacado] Reciclaje cultural desde las artes: hibridaciones y transculturalidad

## El óbito entre la Antigüedad y la Contemporaneidad: las tragedias en Cy Twombly

Águeda Asenjo Bejarano  
Universidad Complutense de Madrid, Spain

La muerte es un suceso tan inevitable en el hombre como el que crezcamos y nos desarrollemos, ya que inapelablemente nos conducimos a este "término de la vida". Esta temática ha sido consecuentemente, a lo largo de los siglos, un acontecimiento que los artistas (independientemente de su campo plástico) han meditado de diversas formas, creando en cierta manera, un puente de conexión entre la antigüedad y el presente, ya que además de compartir el espacio terrenal, también compartiremos el inevitable final.

Por tanto, es una acción que, desde épocas tempranas hasta nuestros días, e indistintamente del marco geográfico en que nos encontremos, la representación de la muerte es un argumento habitual porque no deja de ser un acto que forma parte del ciclo de la vida: esculturas como la helenística "Gálata Ludovisi" (I a.C.) o la mexicana del periodo Clásico (1-650 d.C.) "Escultura con rostro de la muerte" así como en nuestros días, con obras de videoarte del artista Bill Viola.

Con estas consideraciones, gran cantidad de autores han reflexionado acerca de la muerte usando diversas vías y formas artísticas, plasmándolo a través de poemas, obras filosóficas, esculturas o pinturas, siendo uno de ellos el artista abstracto Cy Twombly (1928-2011), que en el año 1962, (después de vivir la Segunda Guerra Mundial y la destrucción que supuso en el ser humano tales atrocidades así como los continuos conflictos entre Norteamérica y Rusia -entre otros muchos), se vio inspirado para trasladar estos enfrentamientos al lienzo utilizando como temática las narraciones de muertes y asesinatos de la tradición latina.

Una de las peculiaridades más únicas de la obra de Twombly

es la capacidad de realizar conexiones plásticas entre la Antigüedad y lo contemporáneo, ya que, a partir de las historias y los mitos clásicos, creó obra usando las técnicas y las formas expresionistas volviendo a dar una nueva comprensión a las narraciones pasadas.

Asimismo, esta relación entre la técnica contemporánea y los mitos no será un suceso único en la obra del autor, ya que tiene numerosas obras dedicadas tanto a dioses griegos como a otros eventos clásicos ("El triunfo de Galatea" (1961), "Virgilio" (1972), "Apolo" (1975), etc.), pero esta serie de óbitos supone una obra totalmente singular en su momento artístico destacándole como un autor en su contexto histórico.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anfam, D. (2002). El expresionismo abstracto. Destino.
- Baqué, D. (2016). *Cy Twombly Sous le signe d'Apollon et de Dionisos* (Monographies). Editions du Regard.
- Barthes, R. (1979). *Cy Twombly – Paintings and Drawings, 1954-1977*. Whitney Museum of American Art.
- Basualdo, C. (2018). *Cy Twombly. Fifty Days at Iliam*. Philadelphia Museum of Art.
- Ehrenzweig, A. (1973). *El orden oculto del arte*. Labor.
- Ehrenzweig, A. (1976). *Psicoanálisis de la percepción artística*. Gustavo Gili.
- Everitt, A. (1984). *El Expresionismo abstracto*. Labor.
- Judd, D. (1964). *Cy Twombly*. Arts Magazine 38(7-8), 38-40.
- López-Remiro, M. (2015). *Mark Rothko. Escritos sobre arte*. Paidós.
- Novelli, G. y Perilli, A. (1957). *Documenti di una nuova figurazione: Toti Scialoja, Gastone Novelli, Pierre Alechinsky, Achille Perilli, Cy Twombly*. L'Esperienza moderna, 2.
- Ratcliff, C. Britton, S. (1982). *Portrait of the House-As the Artist*. Vogue.
- Serota, N. (2008). *History behind the thought [entrevista]*. En N. Serota (Ed.), *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. Tate.
- Settis, S. (2006). *The Future of the Classical*. Polity.
- Varnedoe, K. (1994). *Cy Twombly: a retrospective*. MoMA.
- Welish, M. (1979). *A Discourse on Twombly*. Art in America 67(5), 39-42.

[Tema Destacado] Reciclaje cultural desde las artes: hibridaciones y transculturalidad

## Entre lo rural y lo sublime. Reflexiones sobre paisaje y llano manchego

María José Carrilero Cuenca, Elisa Lozano Chiarlones  
 Universitat Politècnica de València / Universidad Miguel  
 Hernández de Elche, Spain

Lo rural está en auge. Basta con mirar la definición de la RAE en la que, desde su versión de 2001, ha visto la necesidad de actualizarse a sí misma dando para rural un único significado "perteneciente o relativo a la vida del campo y a sus labores", omitiendo así el segundo punto en el que decía "inculto, tosco, apegado a cosas lugareñas". La RAE, haciendo función de conciencia social, se ha dado cuenta de que apegarse a cosas lugareñas y toscas es de necesidad para que lo más esencial no se pierda en el vacío. Cultivar las cosas de siempre, hacer semillero de costumbres. Cuidar de nuestra cultura popular. Dentro de la tarea de definir el concepto de paisaje se habla a menudo de paisaje rural. Entendemos así por paisaje un no lugar físico, un compendio de ideas y sentimientos que elaboramos a partir del lugar (Maderuelo, 1996, p.10). O también sería una parte del territorio que se comprende de un vistazo (Brinckerhoff, 2010, p.39). Se podría decir entonces que paisaje rural es la parte del territorio no urbano que se comprende de un vistazo; o el conjunto de ideas y sentimientos elaborados a partir del entorno natural. Según Rodolfo Caparrós quien es geólogo, geógrafo y urbanista especializado en paisaje, existe una condición moral del paisaje y esta misma se da cuando el paisaje se convierte en un bien comunal, fruto de sociedades sanas y arraigadas que han hecho un vínculo emocional con el espacio que habitan gracias a la fluidez de un proyecto colectivo y territorial. Caparrós propone el fomento del paisaje a través del uso de miradores. Si llevamos esta propuesta a nuestro campo de estudio, el llano manchego, encontraremos que ya en la cultura popular se da esta

necesidad de contemplar el todo a vista de pájaro. Al remitir por ejemplo a la siguiente jota manchega encontramos que la letra dice:

Desde el alto Chinchilla se ve La roda  
Albacete y Almansa, La Mancha toda  
y desde el cielo  
y desde el cielo  
se ven a las manchegas que son luceros.

En el caso del llano manchego sería, tal vez, más propicio hablar de la colocación de contemplatorios en lugar de miradores. Al profundizar en el origen y desglose etimológico del verbo contemplar se encuentran remanentes al concepto templo que generan interesantes ramificaciones que conectan con la contemplación propia del paisaje. Cuando hablamos de un paisaje que nos sobrecoge lo calificamos de sublime. A grandes rasgos diremos que, al comprobar la fuerza de la naturaleza desde un punto cómodo sintiendo este momento como algo atterradoramente bello, experimentamos lo sublime. Y lo sublime no tiene por qué ir ligado a altas cordilleras ni la braveza del mar, que son imágenes románticas de nuestro imaginario cultural occidental. Lo sublime se experimenta también en un llano. Se aprecia la nada, el horizonte abierto, la inmensidad ante los pies que hace comprobar la propia pequeñez de manera vertical sobre la planicie. En el romanticismo el sentir de lo sublime se expande por Europa. Pero este sentir está ligado al individualismo, al “yo” ante y contra el universo, al deseo de querer manejar la fuerza de los paisajes que se observan, a la búsqueda de respuestas sobre cuestiones trascendentales del propio ser en el vasto entorno natural. Sin embargo, en los pueblos del mediterráneo esto es distinto ya que aquí la posición cultural del paisaje es algo grupal, es algo que viene dado por el rito y la tradición y es algo que se impregna de ética (Caparrós, 2020). Y este carácter grupal del sentimiento sublime del paisaje viene dado por la identidad territorial. Así pues, la identidad territorial en el llano manchego está claramente definida en lo rural y lo rural abarca desde las construcciones típicas en piedra seca que encontramos por toda la meseta, por ejemplo; a las tradiciones festivo gastronómicas unidas en su mayoría a procesos y fechas

clave de la agricultura local; y a los rituales comunales localizados en esta zona marcada por la planicie y la escasez de lluvia; dando como resultado una población que habita un paisaje y convive en un territorio que se mece, a sí mismo, entre lo rural y lo sublime.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brinckerhoff Jackson, J. (2010). Descubriendo el paisaje autóctono, (J. Nogué, Ed.). Ed. Paisaje y Teoría, Biblioteca Nueva.
- Caparrós, R. (s.f.). El paisaje, parte de nuestra identidad territorial. AlVelAl. <https://www.alvelal.net/single-post/2020/04/27/el-paisaje-parte-de-nuestra-identidad-territorial>
- Maderuelo, J. J. (1996). Introducción: El paisaje. En Actas de El Paisaje, II Curso Arte y Naturaleza. Ed. Diputación de Huesca.

[Tema Destacado] Reciclaje cultural desde las artes: hibridaciones y transculturalidad

## Pintura y grafías. Un dialogo urgente en una época sin futuro

Janire Sagasti Ruiz

Universidad Pública del País Vasco, Spain

### INTRODUCCIÓN. LA GRAFÍA NUNCA ESTUVO LEJOS DE LA PINTURA

La grafía existe en la pintura desde la antigüedad, pero esta adopta un nuevo valor con las vanguardias artísticas a partir del Siglo XX; con el Cubismo sintético, con Guillaume Apollinaire y sus caligramas y con el Letrismo de Vanguardia, por ejemplo. El Expresionismo abstracto y los movimientos pictóricos de posguerra europeos, además, contribuyeron a ese fortalecimiento de las grafías como forma conceptual de la imagen.

A partir de la posmodernidad se propone una resignificación y reinterpretación del hecho artístico. Esto supuso un corte radical contra las prácticas y el discurso de la modernidad y sus doctrinas más legitimadas. Se apunta entonces a una preocupación por el presente y lo inmediato, por lo alternativo, por el contraste de estilos y la diversidad de opciones expresivas que apoyan el individualismo en un impulso porque el arte se identifique con la vida. Como apunta Simón Marchán Fiz: "pareciera como si la mezcla se transformara en algo híbrido e impuro, abandonando la noción de lo específico de cada arte, con objeto de ofrecer una banalizada y efímera 'obra de arte total'" (1986:311).

Siguiendo con ese corte de radicalidad con las doctrinas más ortodoxas el contexto social del momento, en pleno auge del movimiento Punk, propició una postura que trascendió, en mayor medida, los parámetros más tradicionales asumiendo la naturaleza plural de diversas áreas artísticas para generar nuevos diálogos. Las grafías, entonces, constituyen parte de la superficie pictórica y reciben, a su vez, un nuevo destino



representativo en el espacio de esa imagen. En estos territorios la dicotómica grafía-pintura es entendida como asunción, como signo consolidado y como respuesta a la complejidad del mundo posmoderno. Aquí se retoma un acercamiento a esa relación entre grafías y pintura, con marcada representación en los años 80, y que ha favorecido un discurso ecléctico dentro de los paradigmas pictóricos. Siguiendo a Loreto Blanco en su Tesis Doctoral *Pintando con la palabra. Análisis y experimentación* (1993:8-9):

“La actualidad más reciente de los años 80 no supone una excepción a esta actitud, sino por el contrario, podemos ver cómo el pintor, o artista plástico sigue eligiendo, y cada vez más asiduamente, la palabra como medio expresivo y plástico. La palabra como un elemento pictórico más que enriquece la obra y puede servir incluso al artista como hilo conductor a la hora de producirla”.

#### LA ESCRITURA COMO DETONADOR Y SEÑA DE IDENTIDAD

El fenómeno punk, aquel que transformó por completo la escena musical a finales de la década de los años 70, acabó por influenciar a otras manifestaciones como el arte, la moda o el diseño. Esa demanda por responder a los flujos enérgicos del contexto social, parte de una necesidad que amplía los campos de la expresión fusionando las barreras de las diferentes manifestaciones. En un contexto específicamente pictórico podríamos decir que toda esa disposición musical se traslada a su paradigma expresivo, concebido este en su sentido espacial, el de la imagen. Ese vitalismo fecundo característico de todo lo que suponía el fenómeno sociocultural del punk se traduce en los territorios de la pintura en obras rápidas, de poca resolución formal y estética a menudo agresiva.

Marcado por un proceso liberado de sus propios límites y liberado de las barreras de las propias disciplinas, las fronteras expresivas de la pintura avanzan hacia nuevos territorios híbridos que responden a la demanda más urgente. La negación y la proclama de libertad e individualidad, esenciales del espíritu de lo Punk, significará una autonomía en la expresividad pictórica, despojándose de reglas y formas de legitimidad. Los cimientos de las jerarquías compositivas se

perturban mediante mecanismos que son capaces de responder a su proclama anti, consolidándose una fórmula de radicalidad, de quebrantamiento, donde destacará la prioridad absoluta de la autoexpresión mediante el Do It Yourself. Así, la rapidez y la brusquedad derivada de la emergencia expresiva; la improvisación; libertad del proceso creativo; la reutilización y el eclecticismo son las consignas de esa pintura de lo punk. Siguiendo a David G. Torres: "los componentes estéticos (basados en lo provisional, en la reutilización, en la emergencia, en lo inacabado) funcionaban como puerta de entrada y como base del discurso, como elementos fundacionales y no accesorios" (2015:206).

En esa periferia de lo punk podríamos destacar a dos artistas que utilizan ese mestizaje entre la pintura y las graffías como intrínseco a su proceso creativo: el norteamericano Jean Michel Basquiat y el alemán Martin Kippenberger. Ambos desencadenaron por una praxis marcada por la mentalidad punk, donde los componentes textuales aparecen como elementos recurrentes. Abarcar diversos elementos, como las graffías, para acabar fusionándose con la pintura, responde a una constante afirmación de necesidad expresiva que se presenta dispuesta y abierta a nuevos paradigmas en una concepción transdisciplinar de la experiencia artística. La inquietud por la autoexpresión lleva al artista a ampliar sus horizontes de actuación, guiado por esa necesidad de expresión entendida esta como ímpetu de creación con cualesquiera que sean los medios.

En Basquiat, principalmente en las obras del último periodo de su carrera, las palabras nos acercan a una idea de poesía visual marcada por cierto conceptualismo, donde la complejidad de la simbología de las palabras choca con unas obras carentes, a menudo, de figuras o referentes icónicos. Los componentes textuales se convierten en un mecanismo automático de creación cuando el artista encuentra y reproduce sobre diferentes soportes frases y palabras (Clement, 2003). La "palabra" como elemento significativo cobra especial protagonismo también en Martin Kippenberger. Los referentes populares, figuras, arquitecturas, retratos, símbolos, y los valores autorreferenciales, se mezclan con cierta necesidad por el arte de la escritura y la tipografía. Las palabras ya no son únicamente un elemento más de la obra, sino signos que

aportan lectura y comprensión y que se advierten como potenciadores del contenido.

En los territorios pictóricos a partir de la posmodernidad encontramos un detonador de componentes textuales con múltiples comportamientos como *collage*, letras aisladas, textos completos o textos manipulados que apoyan ese enunciado ecléctico beneficiando la pluralidad que se encamina hacia la plasticidad asociable a lo Punk. Esa plasticidad, con claros ecos dadaístas, utiliza los desperdicios, los residuos y lo trivial del mundo en una idea de reciclaje para ofrecer una resignificación en la expresión (Anscombe, citado en Greil, 1993). La escritura aparece como seña de identidad para contrarrestar la superficie homogénea de las imágenes y añadir caos y confusión mediante valores desestabilizadores. Las palabras y su instauración en el cuadro crean un enfrentamiento dificultando la lectura plana en favor de un quebrantamiento de determinados códigos de orden formal.

#### ECHAR LA VISTA ATRÁS

Esa fusión entre escritura y pintura que encuentra precedentes en las vanguardias, en movimientos pictóricos de la segunda mitad del Siglo XX, y que destacó a partir de la posmodernidad, abrió nuevos conceptos y caminos dentro de un universo pictórico. En el seno del fenómeno punk, y dentro de ese marco posmoderno, ese dialogo entre pintura y escritura apunta a una transdisciplinariedad en la que estas disciplinas interactúan recíprocamente dando como resultado una producción híbrida convertida hoy en seña atemporal y consolidada dentro de los márgenes de la pintura.

¿Podríamos hoy volver la vista atrás y retomar aquella energía en esta nueva época sin futuro con tanta falta de entusiasmo?

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Blanco, L. (1993). *Pintando con la palabra. Análisis y experimentación*. [Tesis doctoral]. Universidad Pública del País Vasco. Lejona.
- Clement, J. (2003). *La viuda Basquiat. Una historia de amor*. Random House Mondadori.
- Emmerling, L. (2003). *Jean Michel Basquiat*. Taschen.
- Feyerabend, P. (2007). *Tratado contra el método*. Esquema de

- una teoría anarquista del conocimiento. Editorial Tecnos.
- G. Torres, D. et al. (Autor). (2015). *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*. CA2M Centro de Arte Dos de Mayo.
- Greil, M. (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Editorial Anagrama.
- López, A. J. (2011). Kippenberger: el artista punk. *Diario SUR*. Edición digital. Recuperado de <http://www.diariosur.es/v/20110216/cultura/kippenberger-artista-punk-20110216.html>
- Marchán, S. (1986). *Del Arte objetual al Arte de Concepto (Epílogo sobre la sensibilidad Posmoderna)*. Ediciones Akal.
- Smith, R. Martin Kippenberger, 43, Artist of Irreverence and Mixed Styles. *New York Times*. Edición digital. Recuperado de <http://www.nytimes.com/1997/03/11/arts/martin-kippenberger-43-artist-of-irreverence-and-mixed-styles.html>
- Stewart, H. (2002). *El asalto a la cultura: movimientos utópicos desde el letrismo a la Class War*. Virus Editorial.

[Tema Destacado] Reciclaje cultural desde las artes: hibridaciones y transculturalidad

## Replantear la escucha. Consideraciones sobre el papel del arte sonoro en la reconfiguración de la percepción del entorno social

Estefanía Díaz Ramos  
Universitat Politècnica de València, Spain

### CONTINUIDAD DE LA ESCUCHA

La inevitable continuidad de la escucha, especialmente desde la modernidad, ha generado en las personas, de forma inconsciente, una serie de procesos de adiestramiento sensorial sistemático de las regularidades sonoras en el entorno (Barthes, 1986). Esto deviene en la configuración de un espacio liso y transitable, en donde casi ningún "ruido" surge con el volumen suficiente como para obtener la atención de quien escucha. Ello no implica la desaparición del sonido considerado ruido, sino la neutralización del mismo, a través de una suerte de sintonía entre el cuerpo, la mente y el territorio acústico habitado.

Los sujetos condicionan sus modos de escucha y a su vez se encuentran condicionados por el entorno sonoro que los rodea. Estas formas de escucha, no se dan completamente de manera natural, sino que vienen también a determinarse por factores de índole histórico, social y cultural (Pérez Colman, 2015); ampliando así el espectro de manifestaciones sonoras sobre las que es posible adjudicar un nivel de importancia.

### EL ENSORDECIMIENTO

Podría decirse entonces, que lo que teóricos del sonido como R. Murray Schafer (2013) denomina *ensordecimiento*, es una forma de percibir una amalgama de resonancias físicas del sonido en espacio, organizada por medio de construcciones sociales. Debido a ello, se ha buscado establecer un sistema jerárquico, neutralizador y homogéneo que dictamina una

forma *recomendable* de acceder y percibir el mundo desde la escucha.

La escucha continua, atravesada por fenómenos ensordecedores (Pardo Salgado, 2016) se convierte así en una escucha desatenta, no solo frente a las ondas sonoras que rebotan en un espacio determinado, sino también frente a las voces y demás sonidos dotados de historia y significado. El ensordecimiento se convierte pues en una estrategia de silenciamiento de narrativas y experiencias sensoriales diversas.

## LA LLEGADA DEL ARTE SONORO

De cara a lo anterior, surge en el arte sonoro una forma de cuestionar la experiencia de la escucha desatenta y llamar la atención sobre la importancia del cuerpo como materia por la que pasan procesos sonoros que, aún aminorados, existen y determinan el habitar en el espacio. Artistas como John Cage, Laurie Anderson, Max Neuhaus, R. Murray Schafer, Kurt Schwitters y Alvin Lucier, entre otros (LaBelle, 2006), han desarrollado una serie de estrategias des-ensordecedoras que pretenden plantear una reflexión acerca de cómo nos acercamos a la escucha y de las implicaciones que esto tiene.

El arte sonoro pone sobre la mesa de discusión la necesidad de ampliar el rango de escucha en los sujetos para comprender que, dentro del espectro sonoro, muchos de los fenómenos neutralizados, pueden tener significados de gran importancia (Horta, 2019). De esta forma, la inclusión de nuevas sonoridades tiene la capacidad potencial de romper con aquel espacio liso que niega la diversidad, tanto de sonidos como de voces y temporalidades.

## EL DES-ENSORDECIMIENTO COMO ESTRATEGIA

Así pues, dentro de las estrategias de des-ensordecimiento que se han desarrollado en la práctica artística sonora, es posible destacar: en primer lugar, la ecología del sonido que ayuda a dar cuenta de la espacialidad a través del paisaje sonoro; la esquizofonía, que a través de la ruptura entre un sonido y su fuente logra quebrar la audición directa; y la grabación de audio que permite recuperar sonidos y reproducirlos en otros momentos, convirtiéndose en prótesis de la escucha (Pérez Colman, 2015). Estas tres estrategias se convierten en

importantes herramientas para desarticular el silenciamiento, no solo desde la perspectiva física de las ondas sonoras, sino también desde las estructuras sociales y culturales que se promueven dentro de un régimen sensorial específico.

Teniendo esto en cuenta, desde *Replantear la escucha*, se plantea la idea de poner en diálogo estas estrategias con otros campos de producción del conocimiento cercanos a las ciencias sociales que permitan hacer de la práctica sonora artística una herramienta de transformación social. Para ello, es necesario concebir la existencia de un oído social que no solo silencia las ondas sonoras por catalogarlas como ruido, sino que también acalla voces y relatos subalternos a su paso.

#### LA COMENSALIDAD ARTÍSTICA COMO HERRAMIENTA TRANSFORMADORA

Se busca entonces ahondar en si es posible que la puesta en diálogo de las herramientas creadas en el arte sonoro con las prácticas de reactivación de voces, relatos y memorias de las ciencias sociales pueda abrir la puerta a una práctica artística incluyente. Como consecuencia, este intercambio de saberes puede generar resultados móviles, alianzas azarosas, contornos difusos y principalmente concepciones híbridas del habitar el territorio y darle significado, en medio de la diversidad (forzosamente homogeneizada) por la que atravesamos hoy día.

Desde esta perspectiva, los artistas del sonido podrían ser considerados como comensales de unas memorias sensoriales sonoras (Seremetakis C, 1993). Finalmente, desde el arte sonoro, no solo se reproducirían tiempos, espacios o historias múltiples, sino que en su mismo desarrollo se aportaría a la creación de nuevos territorios acústicos híbridos, impregnados de diferentes formas móviles de percibir el mundo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1986). *El acto de escuchar. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (pp 277-293). Paidós Ibérica.
- Horta, A. (Ed.). (2019). *¿ARTE SONORO?* Fundació Joan Miró.
- LaBelle, B. (2006). *Background noise: perspectives on sound art*. Continuum.
- Pardo Salgado, C. (2016). *La escucha en continuidad*.

Contrastes. *Revista Internacional de Filosofía*, 19.

- Pérez Colman, C. M. (2015). El campo sonoro y el oído de la sociología: de la doxa sonora al oído sociológico, o los fundamentos teórico-analíticos para el estudio de la vida sonora. *Methaodos, revista de ciencias sociales*, 3(1), 107-120. doi:10.17502/m.rcs.v3i1.66
- Schafer, R. M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. (V. Cazorla, Trad.). INTERMEDIO.
- Seremetakis C, N. (1993). The Memory of the Senses: Historical Perception, Commensal Exchange and Modernity. *Visual Anthropology Review*, 9(2), 2-18. doi:10.1525/var.1993.9.2.2



[Tema Destacado] Reciclaje cultural desde las artes: hibridaciones y transculturalidad

## Rhetorical Analysis of the Use of Art in Internet Memes

Nalan Kantar  
Halic University, Turkey

Internet memes are used to describe a variety of information disseminated among users. This information may include various combinations of movies, images, videos, graphics, texts and quotations. Memes are posted directly on community sites that other users can access. Internet memes also refer to expressions, repetitive motifs, and topics of conversation.

The word meme is an abbreviation of the Ancient Greek word *mimesis*, meaning copied, and was first used by Richard Dawkins. It has the feature of carrying a cultural thought or an ideology and providing cultural transfer between minds. According to Dawkins, as generations change, cultural and social content is transferred to the next generation through memes. This is just like the transfer of biological content by DNA. Richard Dawkins created an analogy between the spread of genes and the spread of culture and defined a single cultural unit as a meme.

Meme is any material in which people find something of themselves, makes clever references, is humorous, becomes famous on the Internet in the form of pictures, videos, GIFs. It is considered a concept, slogan or piece of media that gains popularity and spreads rapidly on the internet.

Memes can be divided into two groups. The first is the imitation of images and catchy words and lines in an advertisement, movie or any video with different words in the same formats, and the second is memes formed by combining two or more situations in different concepts.

### MEMES AND CULTURE

Memes are seen in internet culture as a new way to combine

art, creativity and humor. People are free to add the image that suits their ideas and the titles they want to add to express their ideas. Meme is also accepted as an art form. It is created just to be funny, as well as to promote individuals, groups, movies, art, music and products (Rina,Yanti and Idham; 2020).

A meme offers an almost infinite number of answers through examples. These responses are sarcastic and distort the definition in myriad ways, leaving the meme with objects of mystery. On the internet, it is seen that this meme has other meanings. Conceptually, it has emerged as a highly adaptable element to the changing conditions of the internet world (Brown and Bristow; 2019).

According to Mielczarek and Hopkins, memetic media is productive and relies on content theft complicating such ideas as generation of ideas, privacy, ownership, and attribution. The practice of mixing content with different ideas is not new, but the culture itself is complex. This mixing potential is strengthened by new technologies. A work should be able to be used by anyone for any purpose, such as internet memes, to create any new cultural expression that is iterative and sustained (Mielczarek and Hopkins; 2021).

Memes are not seen as different from other cultural commodities. Communication becomes inevitable as the display and desire of commodities convey something about us in terms of our relationships with them and with each other. People form social relationships with memes because they are invoked by the social system in which they live. Culture is created and lived by individuals, the knowledge that makes this understanding possible returns to its original implication as the systemic provision of culture through cultivation. The memes represents the success of cultural transfer and adoption (Wiggings, 2019;8)

The production, consumption and reproduction of memes underline their virtual physicality in participatory digital culture. Memes as works emphasize social and cultural roles in the new media environment. While a cultural work provides information about the culture that produces and consumes it, it provides information about the social behavior of the individuals or groups that produce it. In practical terms, the memetic social system is re-established when members of a participatory digital culture use the rules and resources of meme production to

reproduce a meme in subsequent iterations. Seeing memes as artifacts underlines purposeful production and consumption among members of participatory digital culture (Wiggings and Bowers, 2014).

## ART MEMES

Art has become the subject of online parodies within memes. Memes based on prominent works of art throughout art history have been spread for humorous purposes. In art memes, the visual part is artistic. New additions are manipulated and often contain humorous elements. The artwork used consists of a humorous message or slogan and produces a humorous result. Linguistic messages are expressions of everyday speech.

There is no difference between art memes and other internet memes. Artworks function as cultural carriers and as producers of new types of humor (Piata, 2016). Art memes created by associating them with modern life contexts and cultural references are loved by all types of art consumers. While art memes refer to the life stories of people, the place of humor in memes where art is used also stems from stylistic incompatibility. It has the ability to criticize many aspects of modern life and to criticize many emotions that are the result of modern life. Imaginary or real scenes can also be included in the vital situations that he refers to.

Art memes carry not only thoughts but also emotions. They can indirectly form the filters of social perceptions, sensitivities or insensitivity over time. It can also mean following the trends of art memes, having information about the artwork used and subcultures.

## VISUAL RHETORIC OF ART MEMES

Visual rhetoric is considered a branch of rhetoric about the use of images on their own or with their interpreters. It is not only interested in literature and speech, but also in cultural and educational studies.

Visual rhetoric is a theoretical framework that explains how images communicate. Internet memes are accepted as rhetorical works in this study. The visual rhetorical approach is used to analyze the persuasive elements of visual texts and cultural carrier expressions. Using interpretations of rhetoric to

analyze Internet memes helps to uncover image meaning encoded in digital visual forms. By their very nature, memes are thought to be parodying, recycling and imitating elements of media culture and are largely based on intertextuality (Akhter, 2018)

Images are formed by the combination of visual elements and these images contain messages to be interpreted. Meanings, along with information about the construction of the image, are made by exploring the cultural, political and economic contexts. Visual rhetoric is a method that analyzes visual text like written text and is influenced by art criticism. It can allow meanings that may differ between visual rhetoric interpreters. Purposeful sampling is used to look at a specific category (Gelason & Hansen, 2016).

As images enter circulation, their meanings change and lead to different interpretations. However, doing this to perform the contextual analysis of an image freezes the circulation. It produces many interpretations of situational, historical and cultural contexts. The fact that memes are constantly in circulation changes their context (Jenkins, 2014).

There are many different modes of visual perception in today's media environment. Digital media have made these modes even more prominent, but have allowed many of them to be disseminated with important rhetorical consequences. New meanings are formed by changing cultural elements. It is argued that such semantic changes in Internet memes are based on the understanding of perceived representational images associated with individuals. The rhetorical examination of memes, the discovery of social relations, and the understanding of intercultural communication and identity formation represented in media culture, without the limitation of time and distance.

#### BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Akhter, N. (2018). *Internet Memes as Form of Cultural Discourse: A Rhetorical Analysis on Facebook*. International Conference on Visual South Asia: Anthropological Exploration of Media and Culture, Dhaka, Bangladesh.
- Bristow, D. (2019). *Post Memes*. Punctum Books.
- Gleason, T. and Hansen, S. (2016). *Image Control: The Visual*

- Rhetoric of President Obama. *Howard Journal of Communications*.
- Jenkins, E. (2014). The Modes of Visual Rhetoric: Circulating Memes as Expressions. *Quarterly Journal of Speech*.
- Mielczarek, N. and Hopkins, W. (2021). Copyright, Transformativeness and Protection for Internet Memes. *Journalism & Mass Communication Quarterly*.
- Piata, A. (2016). When Metaphor Becomes a Joke: Metaphor Journeys From Political Ads to Internet Memes. *Journal of Pragmatics*.
- Rina, N., Yanti, Y. And Idham, H. (2020). Implicature in the Internet Memes: Semio-Pragmatics Analysis. *Journal of Cultura and Lingua*.
- Wiggins, B. and Bowers, B. (2014). Memes as genre: A Structural Analysis of the Memescape. *New Media & Society*.
- Wiggins, B. (2019). *The Discursive Power of Memes in Digital Culture*. Routledge.



ART, CULTURE AND SOCIETY

ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD





Arte, cultura y sociedad

## Arendt: política, cultura y juicio estético

Elisa Susana Goyenechea  
UCA, Argentina

En *The Crisis in Culture. Its Social and Its Political Significance* (1954), Hannah Arendt empleó las categorías de *The Human Condition* (labor, trabajo y acción) para discernir el estatuto de la obra de arte. Su cometido es sustraer la obra de arte del ámbito del uso (la mercancía) y del consumo (en entretenimiento). Entendemos que; si bien no lo explicita, Arendt la entiende como un valor en sí mismo cuya "razón de ser" como algo distinto de "su finalidad" es ella misma. Con la formulas *in order to* y *for the sake of*, refiere la mentalidad del *homo faber* y del *homo politicus*. El orador y el agente, como Arendt nomina al animal político, no es un gestor ni un administrador. No se mueve entre cosas, sino entre personas. De allí que sus valoraciones y juicios sean estético-políticos, en desmedro de los juicios practico-técnicos. La afinidad de estética y política, desarrollada en *Lectures on Kant's Political Philosophy* (publicado póstumamente en 1982), aparece tempranamente en las últimas páginas de *The Crisis in Culture*.... La autora pone de relieve la connaturalidad de arte y política, aunque expresamente niegue que la política sea un arte, es decir: una técnica. Entendemos que Arendt prolonga la distinción aristotélica entre saberes práctico/prácticos y práctico/técnicos de la *Ética a Nicómaco*, e inserta una diferencia en el último; discierne entre artes productivas y artes performativas (*performing arts*), y asocia estas últimas a la praxis. Lo que tienen en común es que la excelencia de la ejecución (o su contrario) se pone en evidencia ante un público. Además, al igual que la praxis, no dejan tras sí un objeto terminado (el producido de una técnica de fabricación). En el capítulo antedicho y, también, en *Was ist Politik?*, en *The Human Condition* y en *On Revolution*, Arendt busca sustraer la política de la categoría del uso (mucho menos del consumo) y la define como un fenómeno ligado a un

espacio, en donde el virtuosismo de la performance de la praxis encuentra su lugar para immortalizarse, habida cuenta del recuerdo y la conmemoración. En este contexto, desarrolla las prolongaciones políticas del juicios estético-reflexivos kantiano y destaca el valor del particular ejemplar como el fundamento de los conceptos de las ciencias sociales. Así como el juicio estético reflexivo de la *Crítica del juicio* procede sin conceptos previos, bajo los cuales subsumir el particular, de la misma manera los juicios políticos son estéticos (es decir, no son juicios prácticos/morales), pues justiprecian un particular y lo elevan a caso ejemplar conforme al cual medir otros acontecimientos. Por ejemplo, Arendt eleva a caso ejemplar el *Mayflower Compact*, no para replicar como si fuera un patrón a reproducir, pues -hemos dicho- no se trata de una técnica. En todo caso, su razón de ser podría ser calibrar el valor y el origen de nuestras instituciones. O también, iluminar e inspirar la acción política, como lo hacen los ejemplos. Es decir, el juicio estético es el juicio del historiador, del poeta o del analista que destaca un particular ejemplar y lo valora como digno de recuerdo, aunque ofenda nuestra sensibilidad moral.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arendt H. (1990). *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*. Penguin Books.
- Arendt, H. (1987) *The Human Condition*. The University of Chicago Press.
- Arendt, H. (2006). *On Revolution*. Penguin Books.
- Arendt, H. (1993). *Was ist Politik? Fragmente aus del Nachlass*. Herausgegeben von Ursula Ludz. Vorwort von Kurt Sontheimer, Pieper Verlag, München Zurich.
- Arendt, H. (1982). *Lectures on Kant's Political Philosophy*. The University of Chicago Press, Chicago and London.
- Gratton, P. and Sari, Y. (Eds.). (2001). *The Bloomsbury Companion to Arendt*. Bloomsbury Academic, London, New York, New Dehli, Oxford, Sidney.
- Ronald, B. (2014). Hannah Arendt: the Performativity of Politics. En *Political Philosophy. What is and Why it Matters* (pp. 1-24). Cambridge University Press.  
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107707115.003>
- Canovan, M. (1985). *Politics as Culture: Hannah Arendt and the*

Public Realm. En *History of Political Thought*, 6(3), Imprint  
Academic Ltd.; cfr. pp. 617-42,  
<http://www.jstor.org/stable/26212420>

Arte, cultura y sociedad

## A stitch to every sound

Claire Lucy Barber  
University of Huddersfield, United Kingdom

### INTRODUCTION: UNRAVELLED WETLANDS AT THE LONDON WETLAND CENTRE

In Spring 2020, The World Wildlife Trust (WWT) London Wetland Centre announced the presentation of Wetlands Unravalled, a contemporary art programme woven throughout the lakes, ponds and grasslands of one of the London's largest wild wetlands. Curated by Unravalled, who commission and produce site-specific projects inspired by history and place, the programme unfolded with new sculptural, installation, video and textile works by myself and nine other artists exploring the paradoxes of conservation within the wetlands environment.

Rob Campbell, Head of Experience, Engagement and Learning at Wildfowl and Wetlands Trust (WWT), said, "Wetlands Unravalled is the latest and most ambitious in a series of contemporary art commissions on WWT sites. We're very excited to showcase, through this programme, new work from artists responding to the unique wetland habitat we manage at London Wetland Centre. We want Wetlands Unravalled to stimulate thinking and discussion around the vital role wetlands play in the environment and the fight against global climate change."

### ARTISTIC ACTION: STITCH-BASED RESEARCH

I first encountered the London Wetland Centre during an Unravalled Wetlands open-day in Spring 2019. A crowd listened to our guide. I became struck by his personal experience that pointed to deeply felt emotions. The sonic movement of aeroplanes passing overhead was a repetitive metronome to the discourse and reminder of daily conflicts to a

conservationist's vision where opposite ideals co-exist.

Over the subsequent year my work explored the types of threads and stitch types to express the rich range of contrasting sounds heard in the outdoor environment, some pleasantly dulcet or mellow, others piercing and insistent overlaid with those which are riotous and shrill. The firmness and character of ground fabric reacts to the threads and plays an important role in the stability of the embroidery through the placement of a stitch – one that is crisp and clear on the surface or sinks into the grain of the fabric. The yarn used serves as a mediator in a meeting of urban sounds and ground fabric to bring into focus the complex and layered intersections between natural and artificial ecosystems. It created a new set of conditions depending on location, for example when I sat sewing cross-legged on the banks of a pond or on a bench beside a gravel path or protected in a bird hide. Gurgles, creaks, chirrups, sharp calls, distant hammering, squawks, occasional quacks, murmurs, a police car siren, a bark, rustling close by: sounds as a texture crisscross over and through the space where I was seated and merge outwards to the expanse of the sky that connects us to others far away. In this context, the regular 2-minute frequency of aircraft passing overhead looks to confront the concepts of the Anthropocene in relation to a persistent repetition of filling stitches – often obscuring the linear stitches made moments before. The sudden absence of this sound due to National Lockdown Rules compelled me to question the durability of what I hear and what to make of it when parts of an original rhythm of sound has shifted.

#### OUTCOME: A STITCH FOR EVERY SOUND

'A Stitch for Every Sound' is comprised of five installations situated around the London Wetland Centre created on site in the Spring of 2021. Each stitch characterises a sound heard as I sat embroidering at the spot in which the work is displayed. Each colour and weight of thread represents a different type of sound heard. I worked from a palette of 20 threads of varying quality and weight including wool, mohair, plastic and neon dyed synthetic threads. I was drawn to wool and soft, muted threads to represent the people-made noises such as aircraft noise which create a dull hum in the background. Plastic threads

represent the calls of the birds and animals that sounded almost comical, like a squeaky toy. Piercing sounds appear as pops of bright pink and flame coloured threads. More complex sounds such as the air moving through leaves, or the sound of water mixing are created by layering and use of multi-ply thread in heavier blue/grey stitches crosshatched with brown wool and finer royal blue threads. Further embroideries show vertical grey and turquoise stitches providing the canvas on which long strands of orange and spots of lime green are scattered. Each of the embroideries is therefore unique to the place in which it is situated and the moment in time in which it was made.

The London Wetland Centre also served as a place to engage others to become active listeners, fully immersed in the moment during an improvised action of stitchery. Part of the role of the embroiderer in this context is to filter and identify sounds, to track them, mark their rhythms and let them exist as a texture onto the cloth, and to attend, with increased sensibility, to the rumbles of life happening in front, behind, around and above us.

#### BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

I have pursued a peripatetic career since my graduation from the Fine Art department of Royal College of Art in 1994 exhibiting widely and completing over twenty artist-in residency and commissioning models in the UK and across Eastern Europe, Australia and Japan. Most recently a large-scale commission for Hull City of Culture 2017 presented at Hull Paragon Station called *The Train Track and the Basket* (2017), an inflatable sculpture at the VIII Biennial of Contemporary Textile Art, Museo Del Traje, Madrid, Spain (2019) and an installation presented at *Contextile18 Contemporary Textile Art Biennale*, Guimarães, Portugal (2018).

I have also demonstrated an ongoing eagerness in developing work in community and participatory settings. Since 2009 I have been involved in a series of Bradford-based projects with the curator and writer June Hill, notably *The Sleeping Bag Project* (2009-2013) a humanitarian venture that brought new significance to discarded sleeping bags remaining after a music festival in Leeds. More recently *Blue Plaques of Intangible Experiences* (2019) used cloth to carry experiences of communities in Bradford. My exposure to community contexts

has led to a number of journal articles, papers, books and conference organisation. For example, the book co-edited with Penny Macbeth *Outside: Activating Cloth to Enhance the Way We Live* (CSP 2014), explored the complex and multifaceted relationship humans have with cloth, and examined the constantly evolving fields of expression outside traditional gallery, institutional or campus settings. In 2016 I received the degree of Doctor of Philosophy by Publication in recognition of a programme of work entitled *Cloth in Action: The Transformative Power of Cloth in Communities* as evidence of her investigation into the significance of textiles as an aesthetic experience within a socially engaged form of practice, some of which involves other people.

I am currently Senior Lecturer in the Department of Fashion and Textiles at the University of Huddersfield where I lead the MA courses in Fashion and Textiles supervise a range of PhD research degrees.

Arte, cultura y sociedad

## Construcción de personajes redondos en el cine de animación japonesa: análisis narrativo de los protagonistas en la obra de Makoto Shinkai

José Patricio Pérez-Rufí, Águeda María Valverde Maestre  
Universidad de Málaga / Universidad de Granada, Spain

La atención al personaje como construcción narrativa en los estudios dedicados al cine de animación japonesa ha sido hasta ahora bastante escasa. Este trabajo se propone como objetivo principal el análisis de los personajes protagonistas en una muestra de largometrajes dirigidos por Makoto Shinkai, realizador japonés de películas de animación en las que desarrolla una enorme sensibilidad. Shinkai ha sido considerado el heredero de Miyazaki (Belinchón, 2017; Arbonés, 2017) gracias a la marcada identidad autorial de su cine y a su reconocimiento internacional. La incertidumbre, la creación de un universo cinematográfico autónomo y la propuesta de una puesta en escena artística son valores ideológicos que se identifican con el estilo de Makoto Shinkai (Valverde-Maestre, 2020), director definido como “preciosista” (Jiménez-Peña, 2019).

Pese a su celebridad en el ámbito de la animación, su obra (formada hasta 2022 por siete largometrajes y alrededor de una decena de cortometrajes) apenas ha sido estudiada desde el ámbito del análisis de contenido o de la narrativa fílmica, aún menos en castellano. Esta investigación toma como muestra de análisis los tres últimos largometrajes distribuidos en España: *El jardín de las palabras* (*Kotonoha no Niwa*, 2013), *Your Name* (*Kimi no Na wa*, 2016) y *El tiempo contigo* (*Tenki no Ko*, 2019).

Consideramos, y esta es la hipótesis de partida, que Shinkai construye a sus protagonistas a partir de prácticas y estrategias habituales a la hora de otorgar complejidad a aquellos y convertirlos así en simulacros verosímiles en la representación de personas, incluso tratándose de animación. Entendemos aquí al



personaje como una unidad psicológica y de acción representada en el relato como una categoría narrativa, donde se combinan una serie de rasgos que hemos de describir (Pérez-Rufi, 2016).

Aplicamos una metodología de análisis de contenido basado en la descripción y comparación de varias dimensiones de los personajes, desde las propuestas metodológicas de análisis procedentes de los estudios narratológicos del cine y la literatura. Siguiendo el modelo de caracterización propuesto por Galán Fajardo (2007), el diseño de la ficha de personajes podría seguir el esquema básico establecido para el proceso de caracterización ya empleado en la literatura y que ya recogía Egri (1946) y otros autores posteriores, a partir de tres grandes ejes: dimensión física (nombre, edad, aspecto físico, sexo, nacionalidad), dimensión psicológica (tipo de personalidad, temperamento, objetivos/metras, conflictos internos) y dimensión sociológica (estabilidad en las relaciones, estado civil, ámbito familiar, ámbito profesional, rango profesional, ámbito educacional, marco espacial, conflictos externos).

En una fase posterior evaluamos la dimensionalidad de los protagonistas analizados a partir del contraste con las pautas seguidas por los personajes redondos en el cine. El personaje redondo es complejo y variado (Casetti y Di Chio, 1998), además de multidimensional, con gran variedad de rasgos, abundantes en número y en calidad que le asimilan a un sujeto con psicología propia y personalidad individual (García Jiménez, 1993). Los personajes redondos permiten la discusión sobre sus posibles acciones futuras (Chatman, 1990), generando así nuevas ideas a raíz de la discrepancia en su potencial desarrollo. El personaje redondo también se reconocería como aquel lleno de ambigüedad y dudas, inestable, complejo y contrastado (Alonso, 1998). El origen de la contradicción que lo define se halla en la incompatibilidad de los objetivos que persigue y su posibilidad de elección entre distintas alternativas.

A partir de la aplicación de esta metodología concluimos que Shinkai aplica varias de estas prácticas de creación de volumen en los personajes, al tiempo que rompe los estereotipos propios de la animación japonesa. Es así como la dimensionalidad del sujeto narrativo se logra mediante la

transmisión de una amplia cantidad de información y datos que contrastan entre sí. De esta forma, son muchas las características que definen a los protagonistas en el cine de Shinkai, logrando así una complejidad insólita en el cine de animación, complejidad más propia del melodrama de tradición japonesa, actualizado y en un contexto cultural global capaz de universalizar los temas abordados, que de la animación.

Podemos destacar en segundo lugar, como rasgo común de los personajes redondos, que los protagonistas mienten u ocultan información a otros caracteres del relato. Resulta destacable, en tercer lugar, que los personajes establecen relaciones amorosas. Este aspecto acercaría a nivel de género cinematográfico estos títulos al melodrama. Sin embargo, la animación japonesa no responde a las clasificaciones habituales de géneros y tanto los filmes de Shinkai como los personajes analizados no se integran propiamente en el melodrama. La introducción de elementos fantásticos y de un mensaje más profundo y menos evidente llevan los títulos incluso hacia el terreno de la metáfora.

Apuntamos en cuarto y último lugar como conclusión, la coincidencia en la creación de volumen y complejidad en los personajes de un recurso clásico en la narrativa de naturaleza realista y en la cinematografía de Hollywood: la incompatibilidad entre sí de los objetivos de los personajes y los dilemas morales consiguen otorgar volumen a dichos personajes. La creación de conflicto en estos casos se logra no sólo mediante la comunicación de una gran cantidad de información, como apuntamos, sino también mediante el contraste de la misma. Personajes de procedencia muy diferente con distintos objetivos terminan por encontrarse. El conflicto, en este sentido, no surge, como ocurre en el cine comercial de Hollywood por el enfrentamiento en el choque de objetivos opuestos entre protagonistas y antagonistas, sino a través de una profunda empatía entre caracteres, que los lleva a conocer realidades y experiencias que les obliga a cuestionarse tanto su identidad como sus objetivos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alonso De Santos, J.L. (1998). *La escritura dramática*. Castalia.

- Arbonés, A. (2017). El universo autoral de Makoto Shinkai. *Eldiario.es*. <https://www.caninomag.es/el-universo-autoral-de-makoto-shinkai/>
- Belinchón, G. (2017). Makoto Shinkai: el heredero de Miyazaki. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2017/04/03/actualidad/1491211669\\_039551.html](https://elpais.com/cultura/2017/04/03/actualidad/1491211669_039551.html)
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Taurus.
- Egri, L. (1946). *The art of dramatic writing*. Simon & Schumster.
- Galán Fajardo, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Enlaces: revista del CES Felipe II*, 7. <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007b/ElemaGalan.pdf>
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Cátedra.
- Jiménez Peña, A.R. (2019). Makoto Shinkai: los sugerentes e hiperrealistas mundos de uno de los grandes autores del anime actual. *Espinof*. <https://www.espinof.com/animacion/makoto-shinkai-sugerentes-e-hiperrealistas-mundos-uno-grandes-autores-anime-actual>
- Pérez-Rufí, J.P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y Palabra*, 20(4\_95), 534–552. <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>
- Valverde-Maestre, A.M. (2020). *Makoto Shinkai: un paseo a través del tiempo* [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad de Málaga.

Arte, cultura y sociedad

## Del espacio cinético al espacio neoconcreto: Antecedentes de la instalación (arte) en Latinoamérica

Rodrigo Bruna

Universidad Católica Silva Henríquez, Chile

Para comprender los antecedentes de la instalación (arte) en Latinoamérica es necesario remitirse a la segunda mitad del siglo XX, periodo en el cual las influencias de los movimientos de vanguardia y postvanguardia marcaron la modernización de las escenas artísticas en el continente.

En 1955 se realizó en la Galería Denise René de París la exposición *Le Mouvement*, hito inaugural del movimiento cinético. A través del cinetismo se incorporaron las nociones de movimiento y tiempo como elementos configuradores de una obra, que rompe la condición estática de la pintura y la escultura. Dentro del movimiento cinético tres artistas latinoamericanos se transformaron en actores relevantes, nos referimos a Carlos Cruz-Diez, Jesús Rafael Soto y Julio Le Parc. Estos artistas iniciaron un camino de exploración formal a partir de un trabajo centrado en conceptos como el espacio, color, tiempo y movimiento. Ese es el caso de Jesús Soto, quien a través de su obra *Penetrable* (1967) propone un dispositivo móvil que se integra a la arquitectura. Al respecto Ariel Jiménez señala: "Conceptualmente, el penetrable representa la idea de una obra que no posee límites definidos, y que, si puede restringirse al espacio de una pieza, también puede extenderse a todo el universo". (Jiménez, 1989, p. 5). En igual sentido esta obra pone de relieve la participación activa del espectador, a través de su inmersión total de este en la obra.

Por su parte, en 1959, el poeta y crítico brasileño Ferreira Gullar publicó el *Manifiesto NeoConcreto*, en el marco de la "Primera Exposición Neoconcreta" realizada en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. A partir de esta declaración, el grupo rompió con el racionalismo funcional del arte

concreto. A través de su manifiesto Ferreira Gullar amplía esta idea afirmando: “[...] No concebimos la obra de arte ni como una «máquina» ni como un «objeto», sino como un «cuasi-corpus», es decir, un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos; un ser que, descompuesto en partes por el análisis, solo se da plenamente al enfoque directo, fenomenológico”. (Ferreira, 1959, p. 5).

A través de las obras de Lygia Clark, Lygia Pape y Hélio Oiticica se buscó instaurar una nueva mirada que releva la dimensión subjetiva, expresiva y sensorial de una obra que explora las posibilidades del espacio. Un ejemplo emblemático de estas búsquedas es la obra de Lygia Clark titulada *La casa es el cuerpo: penetración, ovulación, germinación, expulsión* (1968), pieza que pone en escena un volumen arquitectónico que simboliza la matriz de gestación de un ser. Las cuatro etapas de este proceso dan origen a cuatro espacios sinestésicos donde el espectador es invitado no solo a sentir y percibir sino también a transformarse en coautor de una experiencia colaborativa.

En atención a los antecedentes señalados surgen algunas preguntas que orientan el presente trabajo, a saber: ¿Qué impacto tuvo el movimiento cinético y neoconcreto en el surgimiento de la instalación (arte) en Latinoamérica? ¿Qué puntos de encuentro se pueden constatar entre estos dos movimientos en relación al uso del espacio y al rol del espectador? ¿Qué rol jugaron los museos y galerías en la visibilización y validación de estas obras en nuestro contexto?

A la luz de estas interrogantes, la presente ponencia busca reconstruir una genealogía de la instalación (arte) a partir de los aportes de estos movimientos y con el objetivo comprender el surgimiento de esta práctica en Latinoamérica. Con este fin se propuso una metodología de trabajo orientada al análisis crítico de documentos y obras emblemáticas, que atienden al problema planteado desde una perspectiva de análisis de carácter histórico crítico.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Bishop, C. (2005). *Installation Art. A Critical History*. Routledge.  
 Brett, G. (1994). *Lygia Clark: In Search of the Body*. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art:

- <http://icaadocs.mfah.org/>
- Cruz-Diez, C. (2011). *Chromatic Inductions*. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>
- Ferreira, G. (1959). *Manifiesto Neoconcreto*. Documents of 20th-century Latin American and Latino Art: <https://icaadocs.mfah.org/>
- Guasch, A. M. (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Del Serbal.
- Jiménez, A. (1989). *Jesús Soto: Lo visible y lo posible*. Documents of 20th - Century Latin American and Latino Art: <https://icaadocs.mfah.org/>
- Macel, C. (2017). *Lygia Clark: At the Border of Art*. Post. Notes On Modern & Contemporary Art Around The Globe: <http://post.at.moma.org/>
- Marchán Fiz, S. (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini.
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco: La ideología del espacio expositivo*. CENDEAC.
- Traba, M. (1994). *Arte de América Latina 1900 -1980*. Banco Inetramericano de Dessarrollo

Arte, cultura y sociedad

## El poso de la palabra en la creación plástica de Perejaume

Marta Mitjans Puebla

Universidad Europea de Andorra, Andorra

En esta comunicación se procede a la breve presentación del artista español Perejaume (Pere Jaume Borrell i Guinart, Sant Pol de Mar, 1957), con la finalidad de vincular la poeticidad de la creación plástica a la esencia de una obra poética. A la luz de la conexión entre este autor contemporáneo y la naturaleza, cabe destacar que en su obra plástica se manifiesta, grosso modo, una veneración del silencio, a saber, de la nada y del todo que presiden la Tierra y el cielo. Perejaume también escribe poesía, y es conocedor de *Al cel*, obra de Jacint Verdaguer (Folgueroles, 1845, Vallvidrera, 1902). Particularmente, en sus *Pagèsiques*, esta "justicia poética celestial" de Perejaume — expresión mediante la cual se pretende, aquí, mostrar el valor de lo sagrado en toda creación — imprime una huella que rescata el pulso del yo poético de Verdaguer. Si, por una parte, no se puede desdeñar la incidencia de Verdaguer en la obra literaria y plástica de Perejaume, por otra parte, cabe destacar que la producción de este segundo creador demuestra la ilación arte-literatura y realza el poder hermenéutico, sin el cual no se concibe el relato como motor de análisis humanístico.

Verdaguer, autor de la *Renaixença catalana* hoy meritorio de reconocimiento (y también figura controvertida, dada su honradez), se alza como poeta de gran sensibilidad. La irrupción de su voz generará discípulos, admiradores y detractores en su tiempo: le proclamará poeta y hombre de fe valiente, destacable por su notable compromiso con la pureza de la palabra, con la sencillez de la naturaleza y con una vocación sacerdotal alejada de todas las prácticas inmorales que impregnarán parte de su entorno social, confesadas abiertamente por el poeta.

Perejaume muestra ser conocedor de la obra de Verdaguer: se aproxima a la misma desde un prisma literario-artístico destacable. A partir de la lectura de algunos versos de Perejaume (poéticos, escritos en prosa poética) y de afirmaciones académicas que sustentan la influencia de Verdaguer en la obra de este creador contemporáneo, se tramará dicha correspondencia. Si bien tal nexo comprende más de un ámbito, en esta breve comunicación se insistirá en dos factores relacionales: los ejes temáticos de las creaciones de ambos artífices serán recalcados y se procederá a la reflexión acerca de la armonía entre la poeticidad que se desprende de una obra plástica de Perejaume (una creación concreta, mostrada pertinentemente durante la ponencia) y la poeticidad que se eleva en sacralización (una íntima fe que define la esencia de Verdaguer), teniendo en cuenta la hermenéutica literaria y ciertos aspectos del enfoque fenomenológico trabajados por algunos pensadores, en cuanto al vínculo entre artista-creación (y, particularmente, en relación con la escritura creativa aplicada al campo artístico).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Altés, F. X. (2002). *Jacint Verdaguer i Montserrat*. Serra d'or, Abadía de Montserrat.
- Chavarría, J., Dolç, J., Murtró, R., Pont, M. (2003). *Jacint Verdaguer. Home, poeta, romàntic*. Abadía de Montserrat.
- Fundació Jacint Verdaguer. (s.f.). *Dos creadors. Verdaguer Perejaume*.  
<https://ajuntament.barcelona.cat/museuhistoria/es/muhba-villa-joana>
- Fundació Palau. (s.f.). *Orígens de la Fundació Palau*.  
<https://www.fundaciopalau.cat/la-fundacio/historia/>
- Maldiney, H. (2012). *Regard Parole Espace*. Cerf.
- Mallarmé, S. (1876). "L'après-midi d'un faune: Églogue", *Les hommes d'aujourd'hui*. París.
- Merleau-Ponty, M. (Ed. 2012). "L'œil et l'esprit", *Le visible et l'invisible*. Œuvres. París: Gallimard.
- Perejaume; Palau i Fabre, J.; Vallès, E. (autores). Ed. Fundació Palau (2004). *Perejaume. Can Riera de Fuirosos, ca l'Oller de la Cortada 1977-1981*. Caldes d'Estrac.



- Salas Vilar, J. (2015). *Sinestesia y arte: Hacia la autoinvestigación creativa*. Granada. [Tesis doctoral]. Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/43019>
- Sala, T. (2010). Al cel (1903). *Visat*. <http://www.visat.cat/traduccions-literatura-catalana/cat/articles/66/122//3//toni-sala.html>

Arte, cultura y sociedad

## Escuchar, reciclar y habitar. La música como lugar común

Javier Ares Yebra

Universidad de Granada, Spain

En lugar de pensar qué hace la música en nosotros, esta propuesta explora qué hacemos nosotros con la música, ponderando así una perspectiva antropológica que nos sirva para acercarnos a sus usos y funciones. Atendiendo al fenómeno musical como una “constelación de mediaciones” (Georgina Born), y a la “musicalización” de la vida cotidiana (Hartmut Rosa) como una característica particular de las sociedades actuales, aportaremos algunas reflexiones sobre los modos de escucha como generadores de relaciones particulares: escuchar nos permite reciclar nuestra resonancia con el mundo.

Al mismo tiempo, la utilización masiva de sistemas digitales de comunicación y reproducción sonora, ha producido una especie de artrosis de la vida cotidiana, especialmente perceptible en el ejercicio del individualismo en los lugares de tránsito, de espera. La proliferación de estos espacios tiene que ver con una transformación de las experiencias y las trayectorias diarias mediada por nuevos *dispositivos* tecnológicos, como el uso de auriculares que, al permitirnos transitar de la esfera pública a la privada, amplifican el derecho a estar solos y distanciarnos del entorno-mundo, potenciando un tipo de relaciones más visuales que verbales.

Pero esta multiplicación de espacios anónimos responde también a las demandas de un mundo acelerado. No existe prácticamente ámbito de la vida cotidiana, de las relaciones sociales, las comunicaciones, la tecnología o la producción, que no se vea afectado o sometido a una aceleración. Las sociedades se aceleran y aumentan en la vida diaria los “tiempos de espera”, que constituyen un fenómeno definitorio de la modernidad. Cuando esperamos, hacemos tiempo, no espacio. El espacio de esa espera remite a ese “no-lugar” en el

que “hacemos” ese tiempo, donde la escucha se ve en cierto modo desterrada a los intersticios del verbo, entre una acción ya efectuada y otra que está por hacerse.

Lejos de suprimirlo, como señala Levi-Strauss en *Lo crudo y lo cocido*, la música recicla el tiempo, desplegándose mayoritariamente en escenarios virtuales, las pantallas de acceso a redes y sistemas de reproducción. Como afirma Augé: “Lo que es nuevo no es que el mundo no tenga, o tenga poco, o menos sentido, sino que experimentemos explícita e intensamente la necesidad cotidiana de darle alguno” (Augé, 2017, pp. 35-36). La sobreexposición al fenómeno musical actúa entonces como catalizador de esa necesidad cotidiana y a la vez histórica y metafórica. La música conforma así un no-lugar que actúa como *lugar común*, principio de sentido que influye decisivamente en cómo percibimos el tiempo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Augé, M. (2017). *Los «no lugares». Una antropología de la sobremodernidad*. Traducción de Margarita Mizraji, Gedisa.
- Kramer, J. D. (ed.). (1993). Time in Contemporary Musical Thought. *Contemporary Music Review, Volume 7, Part 2*.
- Rosa, H. (2016). *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Traducido por el CEIICH-UNAM, revisión y notas de Estefanía Dávila y Maya Aguiluz Ibargüen. Katz Editores.
- Sennet, R. (2019). *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Anagrama.
- Wajcman, J. (2017). *Esclavos del tiempo. Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*. Traducción de Francisco J. Ramos Mena. Paidós.

Arte, cultura y sociedad

## Testimonios, archivos, documentos: el teatro y la performance como instrumentos de la memoria

Silvina Díaz

CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina

Como parte del fenómeno de escritura de memorias, confesiones, autobiografías y novelas históricas que, según Andreas Huyssen (2002), caracteriza a nuestra época, el teatro recupera y resignifica los principios del arte documental para centrarlo en lo cotidiano, en la realidad fragmentada y en las identidades en crisis. El cruce entre teatro y documental asociado a formas posdramáticas propone distintos caminos de aproximación al contexto sociohistórico, desde los intereses estéticos e ideológicos de cada creador, para convertirse en un instrumento de resistencia, de recuperación y resignificación de la memoria, de concientización y reconstrucción identitaria.

Según Patrice Pavis (2003, p. 451) el teatro documento, entendido como un tipo de teatro político, es aquel que “en su texto solo utiliza documentos y fuentes auténticas, seleccionados y montados en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo”. Por su parte, haciendo extensiva al teatro la definición de “cine documental” de Javier Campo (2012), puede decirse que el género indaga en la realidad para representar historias particulares y colectivas, elaborando discursos sociales que se constituyan en archivo y memoria de las culturas. Mientras que Iván Insunza (2017) alude a la tendencia del teatro a trabajar sobre documentos y testimonios a través de diversas operaciones que, al poner en juego lo ético y lo estético, subrayan “el carácter político del arte teatral y levantan un antagonismo frente a la institucionalidad y los relatos históricos hegemónicos”. En el mismo sentido, el autor añade que la operación de vincular al teatro con su contexto histórico a través del documento otorga un rol central a problemáticas que atañen a la memoria, la violencia institucional o las demandas sociales.

En consonancia con lo que sucede en otros centros artísticos mundiales, una serie de puestas en escena, *performances* y prácticas de activismo artístico- político que pueblan desde los años 90 el campo cultural argentino, dan cuenta de un nuevo auge del teatro documental en sus múltiples variantes.

Nos proponemos indagar en este modelo artístico como uno de los caminos que transita la escena en la actualidad para resignificar la memoria social. Para ello nos centramos en los ciclos *Proyecto Museos*, *Biodrama* y *Archivos* de Vivi Tellas, en su propuesta de articulación entre la vida personal, el devenir histórico y el imaginario colectivo. Las *performances* que integran los ciclos presentan diversos entrecruzamientos entre datos reales y biografías ficcionalizadas, entre tareas de archivo y un trabajo de experimentación con el lenguaje teatral, que se desliza por los confines de distintas artes, soportes y lenguajes expresivos. Aludimos, asimismo, a los proyectos performáticos multidisciplinares vinculados con el arte documento que propone Lola Arias. Sus trabajos discurren acerca del modo en que las coyunturas políticas y, especialmente, los regímenes totalitarios, irrumpen en la cotidianeidad de los ciudadanos, condicionando y alterando inexorablemente su vida pública y privada.

Estas experiencias artísticas exploran posibles caminos de acercamiento a lo real articulando estrategias compositivas del teatro documental y dejando en evidencia la labilidad y complejidad de un concepto en constante reformulación. Pero sin duda todas ellas responden a una búsqueda común: ofrecer testimonios, archivos y documentos transformados artísticamente, que establecen múltiples y complejas relaciones entre la vivencia individual y la memoria comunitaria. Más allá de que, desde su territorialidad constitutiva, todo acontecimiento teatral elabora un discurso poético y crítico identitario, el teatro documental pretende resignificar los discursos históricos hegemónicos configurando una memoria abierta y dinámica, vinculada con múltiples voces y subjetividades, cargada de simbolismo y connotaciones sociales.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barría Jara, M. (2014). *Intermitencias. Ensayos sobre*

- performance, teatro y visualidad*. Editorial Universitaria.
- Bourriaud, N. (2017). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Brownell, P. (2009). El teatro antes del futuro: sobre Mi vida después de Lola Arias. *Telón de Fondo* (10), 1-13.
- Brus, R. (2009). El teatro documental es la posibilidad de ver, sentir y conocer otras realidades [en línea]. *UNCiencia*. <https://unciencia.unc.edu.ar/sin-categoria/roland-brus-el-teatro-documental-es-la-posibilidad-de-ver-sentir-y-conocer-otras-realidades/>
- Campo, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Imago Mundi.
- Danan, J. (2021). *¿Es necesaria la ficción? Politicidad del teatro performativo*. Artes del Sur.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Insunza Fernández, I. (2017). ¿Qué decimos cuando decimos teatro documental? *Hiedra*. <https://revistahiedra.cl/opinion/decimos-cuando-decimos-teatro-documental/#>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Lehmann, H.- T. (2013). *Teatro posdramático*. Paso de Gato.
- Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- Piscator, E. (1962). *Le théâtre politique*. L' Arche.
- Rancière, J. (2017). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Taylor, D. (2011). Usted está aquí. El ADN del performance. En Taylor, D. y Fuentes, M. (Comps.), *Estudios avanzados de performances* (pp. 401-430). Fondo de Cultura Económica.
- Trastoy, B. (2018). *La escena posdramática*. Libretto.
- Weiss, P. (2017). Notas sobre el Teatro Documento. *Revista Conjunto* 185. (octubre- diciembre). <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revista-conjunto/185/03PeterWeiss>



ART, TECHNOLOGY AND MEDIA

ARTE, TECNOLOGÍA Y MEDIOS DE  
COMUNICACIÓN





Arte, tecnología y medios de comunicación

## Una negociación con la realidad: los elementos discursivos del formato documental dramatizado. El caso de estudio de My octopus Teacher

Almudena Muñoz Gallego, Pedro Quintino de Sousa  
Universidad Complutense de Madrid, Spain / Universidade do Algarve, Portugal

### RESUMEN

El género documental es uno de los mecanismos audiovisuales que mejor resultado tienen para transmitir cuestiones de nuestra realidad. Un formato híbrido que permite combinar los distintos elementos narrativos utilizados en los diferentes géneros audiovisuales. Sin embargo, la construcción del discurso documental sufre alteraciones narrativas a partir de la naturaleza de la historia. Una manipulación de la realidad para crear una estructura textual que genere emociones en el espectador y captive su atención durante un tiempo valioso y limitado.

En este artículo nos planteamos las siguientes preguntas: ¿es el formato documental fiel a la realidad? ¿qué modificaciones sufre el discurso para que la historia sea potente? ¿en qué punto la realidad se convierte en ficción? Con el objetivo de profundizar en este aspecto se pretende analizar el discurso documental de divulgación ambiental "My Octopus Teacher" audiovisual sudafricano de 2020 dirigido por Pippa Ehrlich y James Reed. Una propuesta en la que la experiencia personal y la relación con la fauna se funden para convertir la divulgación ambiental en una potente arma para transmitir emociones.

### OBJETO DE ESTUDIO

Averiguar cuáles son los elementos artísticos y textuales que convierten un discurso documental en una historia potente para el público. Averiguar dónde está la frontera entre la

realidad y la ficción. Cómo conseguir el equilibrio entre el documental dramatizado y la veracidad de la historia.

- Análisis del discurso narrativo documental.
- Identificar cuáles son los elementos narrativos que alteran la realidad de los hechos para convertir la historia en una historia de ficción.
- Definir los elementos distintivos que hacen del discurso documental y producto audiovisual atractivo.
- Cómo se generan emociones como la empatía o el amor desde el recurso textual.

## METODOLOGÍA

Para llevar a cabo esta investigación se realizará un análisis fílmico - audiovisual y lingüístico-textual del discurso documental. Como caso de estudio será utilizado el documental aclamado por la crítica y galardonado con un Óscar "My Octopus Teacher".

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Azevedo, J., Baquero, E., Francés, M., & Salcedo, M. (2010). *Ciencias para la televisión—El documental científico y sus claves*. Barcelona.
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: a critical introduction*. Routledge
- Gálvez, M. L. O. (2005). Documental, vanguardia y sociedad: los límites de la experimentación. In *Documental y vanguardia* (pp. 185-217). Cátedra.
- Grierson, J. (1998). *Postulados del documental. Textos y manifiestos del cine*. Cátedra.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Paidós
- Salcedo, M., (2011). El antropomorfismo como herramienta de divulgación científica por televisión: estudio de El Hombre y la Tierra. *Comunicación y Sociedad*, XXIV, (1), 219-246. [http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/resumen.php?art\\_id=386](http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/resumen.php?art_id=386)
- Sancho, J., Vilches, A., & Gil, D. (2010). Los documentales científicos como instrumentos de educación para la sostenibilidad. *Revista Eureka sobre enseñanza y divulgación de las ciencias*, 667-681.

<https://revistas.uca.es/index.php/eureka/article/view/2681>

Sobchack, V. (2011). Hacia una fenomenología de la experiencia no-ficcional. *Cine Documental*, (4). [http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/sobchack\\_hacia%20una%20fenomenologia\\_n4.pdf](http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/sobchack_hacia%20una%20fenomenologia_n4.pdf)



CULTURAL AND ARTISTIC HERITAGE  
PATRIMONIO CULTURAL Y ARTÍSTICO



Patrimonio cultural y artístico

## Conservación del Patrimonio Cultural: El turismo como posibilidad y desafío en Arequipa

Andrea Delia Rivera García

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Peru

La importancia de la conservación del patrimonio en el Centro Histórico de Arequipa es ampliamente reconocida y se vienen realizando importantes esfuerzos por resaltar y mantener el significado cultural de esta zona urbana histórica. Por otro lado, el turismo, siguiendo la tendencia peruana, es valorado principalmente por sus beneficios económicos y es altamente incentivado sin reconocer completamente sus impactos, tanto positivos como negativos, sobre el patrimonio y su conservación.

Aunque la actividad turística genera recursos económicos que pueden apoyar los esfuerzos de conservación en el centro histórico, aceptar la disponibilidad de estos fondos requiere que la comunidad de Arequipa no solo comparta con el turismo el patrimonio existente, sino que acepte la influencia que esta actividad tiene en el lugar. Es importante reconocer también que el turismo introduce la posibilidad de nuevos usos para edificios que de otro modo podrían estar subutilizados o incluso vacíos, y que estos pueden convertirse en catalizadores del desarrollo en las zonas aledañas; además la actividad turística tiene la capacidad de generar conciencia sobre un patrimonio más diverso. Si bien es cierto que estas posibilidades apoyan los esfuerzos de conservación en la ciudad, la comunidad arequipeña debe reconocer en el turismo una actividad importante que, mal gestionada, representa la amenaza de convertirla en un distrito turístico aislado de la comunidad local.

No respetar la capacidad de carga turística, considerada como la combinación de capacidad física y tolerancia social, es una de las amenazas más importantes que esta actividad representa para un lugar y por ende para su conservación. Sobrepasar estos límites trae confrontación en los espacios y



edificios urbanos, hacinamiento, así como presiones de tráfico y estacionamiento. De no mitigarse, estas amenazas contribuyen a alcanzar el umbral, más allá del cual el Centro Histórico de Arequipa podría ya no seguir siendo atractivo ni para la comunidad ni para los turistas. Cambios en los patrones de propiedad, así como en las actividades comerciales son también amenazas peligrosas, porque sus impactos no se sienten tan claramente y son, muchas veces, más difíciles de gestionar y mitigar. Cuando estos cambios ocurren, la comunidad puede experimentar la conservación del entorno construido, pero a expensas de otros aspectos que son también importantes para retener la importancia cultural de un lugar.

El análisis de las posibles oportunidades y amenazas que la actividad turística representa para los esfuerzos de conservación del patrimonio en el Centro Histórico de Arequipa muestra que esta actividad representa ambas. Aunque la mayoría de las oportunidades pueden no haber sido completamente reconocidas como tales, están siendo aprovechadas, mientras que las amenazas están presentes a pesar de no ser siempre reconocidas. La identificación, comprensión y gestión tanto de las oportunidades como de las amenazas es importante para evitar que las oportunidades se conviertan en amenazas, así como para lograr que las amenazas se conviertan, siempre que sea posible, en oportunidades.

En los centros históricos donde el turismo cultural es una actividad importante, la conservación del patrimonio y una experiencia turística satisfactoria no pueden lograrse, con éxito, por separado. Si bien es cierto que los principios de conservación deben guiar el proceso, se debe considerar que cada una de estas actividades impacta a la otra, siendo necesario integrar sus objetivos.

Cuando la actividad turística se consolida en un entorno urbano, planificar para mitigar sus impactos en el patrimonio es más difícil que tener una adecuada planificación para conservar el patrimonio, seguida de un turismo apropiado y respetuoso. Las características de la ciudad podrían permitir que Arequipa reciba aún más visitantes de los que llegan hoy en día, pero a no ser que se dé prioridad a las acciones que buscan la conservación del patrimonio sobre la actividad turística, la ciudad corre el riesgo de perder lentamente el

patrimonio que es tan importante para Arequipa y tan atractivo para el turismo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bedoya E. (2009). *Puerta Abierta Entre Dos Mundos*. Arequipa. Promociones Turísticas del Sur S.A.
- De la Serna, J., y Chávez, J.L. (Ed.). (2012). *Proyectos Perú 1990-2011. P>D Programa Patrimonio para el Desarrollo*. Lima. Perú: Programa de Cooperación Hispano Peruano.
- Dibán, V., & Muñoz, R. (1984). *Casa de la Moneda: Estudio para su Restauración y Puesta en Valor [tesis de pregrado]*. Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Perú.
- Gutiérrez, R. (1992). *Evolución Histórica Urbana de Arequipa (1540-1990)*. Epígrafe S.A.
- ICOMOS. (1975). *European Charter of the Architectural Heritage 1975*. <https://www.icomos.org/en/resources/charters-and-texts/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/170-european-charter-of-the-architectural-heritage>
- ICOMOS. (1999). *The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*. [https://www.icomos.org/charters/burra1999\\_spa.pdf](https://www.icomos.org/charters/burra1999_spa.pdf)
- Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. (2018). *Movimiento turístico en Arequipa (año de evaluación 2018)*. [https://www.mincetur.gob.pe/wp-content/uploads/documentos/turismo/estadisticas/ReporteTurismoRegional/RTR\\_Arequipa.pdf](https://www.mincetur.gob.pe/wp-content/uploads/documentos/turismo/estadisticas/ReporteTurismoRegional/RTR_Arequipa.pdf)
- Municipalidad Provincial de Arequipa. Oficina Técnica del Centro Histórico Convenio AECI-MPA. (2002). *Plan Maestro del Centro Histórico de Arequipa: Volumen I Diagnóstico*.
- Municipalidad Provincial de Arequipa. Oficina Técnica del Centro Histórico Convenio AECI-MPA. (2002). *Plan Maestro del Centro Histórico de Arequipa: Volumen II Propuesta*.
- Muñoz Rodríguez, Juan René. (1995). *Estudio Histórico de la Casa Juan Flores del Campo*.
- Newby, P.T. (1994). *Tourism: Support or Threat to Heritage?* En G. J. Ashworth, y P. J. Larkham. (Ed.), *Building a New Heritage: Tourism, Culture, and Identity in the New Europe* (pp. 206-228). Routledge.
- Orbaşlı A. (2000). *Tourists in Historic Towns: Urban Conservation*

*and Heritage Management*. Taylor & Francis.

- Orbaşlı, A. (2009). Tourism and Heritage Conservation. En T. Jamal, y M. Robinson (Ed.), *The SAGE Handbook of Tourism Studies* (pp. 314-332). Thousand Oaks, SAGE.
- Pimentel Gurmendi, Víctor. (1978). *Anteproyecto de Conservación, Restauración y Adecuación a Nuevo Uso del Inmueble ubicado en el Portal de Flores N° 132 140, Arequipa, Perú*.
- Rivera, A. (2011). *Heritage Conservation and Tourism in the Historic Center of Arequipa, Peru* [tesis de maestría]. University of Oregon, Eugene, Estados Unidos de América.
- Stipe, Robert E. (Ed.). (2003). *A Richer Heritage: Historic Preservation in the Twenty-First Century*. Chapel Hill, Carolina del Norte. The University of North Carolina Press.

Patrimonio cultural y artístico

## Fifty shades of gray: Scales of action and valuation of apparent concrete at the University of Brasília, Brazil

Maíra Oliveira Guimarães  
Universidade de Brasília, Brazil

### SUBJECTIVITY IN HERITAGE APPRECIATION

Prevailing conservationist practice derives from a philosophy of heritage that has been amply debated across the past two centuries. This discipline has been shaped by theoretical debates regarding the incumbencies and limits of the preservation and recovery of monuments. The heart of this discussion, as much now as it was before, refers to the means of identifying and balancing the cultural values associated with a specific site. It is exactly from that **critical judgement** that the preservationist can propose a policy of the use and maintenance of any historical or artistic object.

The contribution of Alois Reigl (2014) was a specifically important conceptual development, by identifying the relative and transitory character of architectural judgement. In his essay *The Modern Cult of Monuments* (1903), the historian lists the different modalities of appraising an asset, first alleging that besides a **memory-value**, of testimony of the past, it possesses also a **present-day value**, in such that it attends to the specific material and spiritual needs of a determinate socio-cultural context. Each of these attributes will include other specific modes of appreciation, briefly explained next.

*Memory-Value* comprises two aspects. The first, **of age**, is made evident through the admiration and nostalgia caused by admiring an ancient and aged object. This refers to the appeal to sensitivity caused by the recognition of nature's burdensome effect over all material things. The second, **of history**, refers to the ability of heritage objects to transmit to the present the intellectual content of a given artistic movement of the past. As

such, it is about the uplifting of mankind's creative ability. It is in that value that the much explored notion of *historical document* originates.

*Present-day value*, in turn, also manifests through two other great aspects of value. One, **of use**, is based around the functional character of heritage in how it relates to its users' daily needs, whose physical well-being must be considered a priority. Another, **of art**, is present in all monuments that manifest through themselves the predominant cultural spirit, that corresponds to the demands of a modern artistic want – or *kunstwollen*. The most innovative aspect of the rieglian view is exactly how it relates to the subjective character of this aspect of valuation: recognizing that there is no absolute aesthetic canon, the **relative art value** will always depend on a contemporary judgement, which may or may not be shared among different social groups.

From the second half of the 20th Century onwards, the heritage preservation practice in the West has been largely oriented towards the material valuation of assets, making their physical attributes the main object of analysis and action of conservationists. The famous postulate of Cesare Brandi (2004) refers exactly to that conduct: *we can only restore the material of a work of art*. In contemporary times, however, this materialistic tendency has been fought inside the heritage studies. Andrzej Tomaszewski (2004) defends that the integration between the physical and symbolical spheres is a decisive factor for the future of the preservationist practice, needful of a greater approximation towards semiotics, iconology and myriad social sciences. The author also states that Riegl did not fully recognize that monuments serve as backdrop for events that may affect the shared imaginary of a community, giving them a new *memorial* aspect.

#### APPARENT CONCRETE'S COVERAGE IN BRASILIA

In what concerns specifically modernist architecture, the maintenance of heritage values is more complex in relation to that architecture that involves cultural assets of earlier periods, as these are more easily evaluated on their attributes of historicity and antiquity. The absence of a culture of maintenance and the low technical performance of modern

construction lead, often, to social discontentment around these architectures.

From all modern materials, that whose maintenance of its original aspect presents the greatest debates is, probably, apparent concrete. According to the specialist Heinemann (2013), the public at large does not consider it a necessity to preserve the original appearance of the material, mainly due to the low social acceptance of signs of wear and tarnishment. Apparent concrete, thusly, is not given an antiquity value. This rejection leads to "patching" by means of different coverings and paintings, actions that are often operationally irreversible.

The modernist complex of the Brazilian capital city possesses interesting examples of coverings in apparent concrete. Maybe the most iconic of its monuments, the Metropolitan Cathedral of Brasilia, exalted its own structure in concrete for about sixteen years, when, in 1989, it was painted completely in white. Here we can speculate as to a double aesthetic interest: an internal one, towards harmonization with the artist Marianne Peretti's stained glass panels, included during the same renovation works, and an external one, to unifying the visual aspects between the cathedral and the bell tower, as the tonalities between the two structures were visibly discrepant. Today, its appearance in all white is locally and internationally recognized.

The most amply executed strategy in Brasilia, however, is the painting of structures in different *shades of gray*. This is evident in many residential buildings, beyond some of the city's most prominent monuments. The Dom Bosco Sanctuary, designed by Carlos Alberto Naves, is one of these. Built between 1963 and 1970, the building integrated the collection of the city's iconic buildings, standing out due to its rustic striped concrete look. It can be supposed that the texture of its surface, with a greater potential for the accumulation of humidity and degrading materials, contributed towards the decision to cover the material.

Such occurrences corroborate Heinemann (2013) when she identified a social disregard for the buildings' natural aspect in aged apparent concrete. In the case of the frequent painting works in gray, we can intuit a conservationist intent in not choosing another color that would be dissimilar to the original tonality of the material. The paradox resides, however, in the use

of such a strategy towards a supposed look of *preservation*.

#### THE CASE OF THE UNIVERSITY OF BRASÍLIA – UNB

The UnB is a great example of the physical and symbolical implications of apparent concrete architecture in Brasília. Differing from the previously quoted examples, the painting strategy that is evident in the halls of the Central Institute of Sciences (ICC), locally known as the *big worm* (*minhocão*), is not motivated by the material's visually aged appearance. The marks of the passing of time are starkly visible along the structure, mainly in the naked and uncovered beams and pillars of the central corridor. Neither is tonal uniformity the focus of this *maintenance*, intended to cover interventions made by the facility's own users in a localized fashion. The majority of the crosses between the two blocks present paintings in gray in the porticate structure, especially in the wider passages. In many of those, we can find the reoccurrence of politically engaged graffiti, such as *Marielle is present*.

Generally, the operational *praxis* in cities is the sporadic repainting of the surfaces and façades. When executed upon apparent concrete, however, both the graffiti and the corrective paintings involve more complex, practical and symbolical questions, especially on UnB's campus. Taking stock of the recurring practice of painting over apparent concrete in Brasília, it is pertinent to collect several diverging readings of heritage preservation in order to promote the debate and, potentially, avoid a future and complete coverage of the material in the University. In order to do that, a brief historical overview of UnB's physical and social constitution will be presented, followed by the recognition of the the rieglian *historical values* and also the *social memory's values* present there.

#### BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Alberto, K. C. (2008). *Formalizando o ensino superior na década de 1960: a cidade universitária da UnB e seu projeto urbanístico*. [Ph.D. tesis]. Universidade Federal do Rio De Janeiro.
- Brandi, C. (2004). *Teoria da Restauração*, Ateliê, Cotia.
- Coelho, M. F. P., Bandeira, L. M. & Veloso, M. (2016). *Três olhares*,

- um só foco: a sociologia na Universidade de Brasília, Sociedade e Estado*, v. 31, 921-938.
- Halbwachs, M. (2006). *A Memória Coletiva*. Centauro.
- Heinemann, H. A. (2013). *Historic Concrete: From Concrete Repair to Concrete Conservation*. [Ph.D. tesis]. Technical University of Delft.
- Riegl, A. (2014). *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origen*. Perspec.
- Schlee, A. R. (2013). *Nem tão vitrineira, nem tão tola*. X Seminário Docomomo Brasil, Curitiba.
- Tomaszewski, A. (2004). Tangible and intangible values of cultural property in Western tradition and science. In *Proceedings of the 14th General Assembly of ICOMOS, International Council on Monuments and Sites*, Paris.
- Weinrich, H. (2006). *Il prezzo del tempo*. Il Mulino, Bologna, pp. 5-15.
- Zein, R. V. & Marco A. R. (2008). *Paradoxos do valor artístico e a definição de critérios de preservação na arquitetura, inclusive moderna*. Arqtextos, Vitruvius, 09.098.



Patrimonio cultural y artístico

## Un relato de personajes eclesiásticos, de escenas cristológicas y marianas. La colección de lienzos virreinales de la Catedral de Monterrey

Rodrigo Ledesma Gómez  
Universidad de Monterrey, Mexico

En la Sala Capitular de la Catedral de Monterey, en el estado de Nuevo León, ubicado en el noreste de México, se conserva una colección de lienzos de la época virreinal de la segunda mitad del siglo XVIII, los cuales no están a la vista del público. Se trata de cuatro retratos de Obispos, una escena de la Sagrada Familia, una Crucifixión con las Almas del Purgatorio, más dos imágenes de la Madre del Redentor: una Virgen de Guadalupe y una Inmaculada Concepción.

El prolífero pintor novohispano José de Alzibar (escrito así su apellido en los cuadros), es el autor de cuatro obras, una es de Francisco Clapera, otra más de un artista de apellido Baena y dos son anónimos.

Los cuatro retratos de los preladados eclesiásticos, tres de Alzibar y uno de Clapera, están trabajados a la manera como se presentaban a los personajes: de pie, de medio cuerpo, con su vestimenta, algún atributo y la descripción en la base del cuadro.

Una de las escenas de la Virgen es una guadalupana pintada por Baena con la tradicional imagen del ayate del siglo XVI que se conserva en la Basílica de Guadalupe en la Ciudad de México, más los cuatro pequeños óvalos en cada esquina que narran la aparición mariana al indio Juan Diego.

El otro cuadro mariano salido del pincel José de Alzibar es una Inmaculada Concepción, acompañada por ángeles y en el que destaca la elegancia de su ropaje.

En el lienzo anónimo de la Sagrada Familia la Virgen María y San José ven con delicadeza paternal al Niño, quien se encuentra dormido en una mullida y alba cama, donde a los

pies de ésta su primo San Juan exhorta a guardar silencio con su dedo en la boca.

Sin embargo, el cuadro más destacado es el de Cristo con las Almas del Purgatorio, el cual es de una extraordinaria ejecución de autor anónimo, que bien podría ser de uno de los mejores exponentes de la pintura virreinal novohispana de la segunda mitad del siglo XVIII. Del cuerpo del Cristo crucificado brota su sangre que es aparada por ángeles. Cristo está acompañado por sus padres, con la curiosidad iconográfica que cada quien carga al Niño, para luego continuar en la parte central con cuatro santos, dos de ellos mirando hacia las almas purgantes.

Debido a que la ciudad de Monterrey no tenía una Catedral por estar la Diócesis en el poblado de Linares, la antigua parroquia fue convertida en sede obispal y con la designación de Obispos, se fue formando la galería de los mismos, sin que hasta la fecha se conozcan el origen de los retratos y la llegada de los otros cuadros, éstos últimos seguramente por donación de acaudalados feligreses.

A pesar de ser una colección muy pequeña en comparación con las de las primeras catedrales y de las que tienen una mayor importancia tanto histórica como arquitectónica, esta galería contiene trabajos de gran valía para la conformación de la historia del arte virreinal novohispano.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bargellini, C. (1994). Dos series de pinturas de Francisco Clapera. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 65. México: UNAM, pp. 159-178.
- Belán, K. (2006). *La Virgen en el Arte*. Panamericana.
- Couto, J. B. (2006). *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*. Fondo de Cultura Económica, 2ª edición.
- Lorente, E. (2002). *Tratado de Iconografía*. Itsmo.
- Mendirichaga, T. y Xavier. (1990). *La Catedral de Monterrey*. EMEDICIONES.
- Pérez Rioja, J. A. (2008). *Diccionario de símbolos y mitos*. Tecnos, 8ª., edición.
- Rivera, L. (diciembre de 2003). Bella como la luna y resplandeciente como el sol. La Inmaculada Concepción de José de Alcívar. *Boletín Guadalupano*, Año II, núm. 36, [www.boletingadalupano.org.mx/boletín/cultura/conce](http://www.boletingadalupano.org.mx/boletín/cultura/conce)

pción.htm

- Tapia Méndez, A. (2008). El Obispado del Nuevo Reino de León. *La Enciclopedia de Monterrey*. Tomo II. La Capital Industrial de México. Monterrey, Milenio, 2<sup>a.</sup>, edición.
- Toussaint, M. (1982). *Pintura colonial en México*. UNAM, 2<sup>a.</sup>, edición.
- Velázquez Chávez, A. (1939). *Tres Siglos de Pintura Colonial Mexicana*. Polis.
- VV.AA. (2012). *La Catedral del Monterrey. Historia, Arte, Arquitectura*. Universidad de Monterrey.



THEORY OF CONTEMPORARY ART AND  
AESTHETICS

TEORÍA DEL ARTE Y ESTÉTICA  
CONTEMPORÁNEA



Teoría del arte y estética contemporánea

## Ser en lo deviniente: Danza como voluntad de poder en Nietzsche.

Carlos Roldán López  
Universidad Rey Juan Carlos, Spain

### INTRODUCCIÓN

La danza constituye para Nietzsche uno de los fenómenos artísticos donde más claramente puede visualizarse la expresión de lo mutable, el devenir propio de la existencia, siempre cambiante, creando sentidos en la propia inmanencia de la existencia sin intentar fijarlos ni cristalizarlos.

Se trata del arte en movimiento por excelencia, aquel donde el hombre se abandona al caos de lo real. La danza es, en efecto, el lenguaje propio de la ligereza y la libertad, donde se puede "Ser" en lo deviniente: Solo en el baile sabemos decir los símbolos de las cosas más sublimes.

La danza implica una nueva forma de sensibilidad, ya que se debe aprender a usar otros sentidos, en la medida en que el espíritu del bailarín vive en todo su cuerpo, lo cual hace al hombre que ha aprendido este arte, virtuoso en múltiples sentidos.

### DANZA, CUERPO Y VOLUNTAD DE PODER

Efectivamente, la exaltación de la danza como fenómeno estético se encuentra muy ligada al elogio nietzscheano del cuerpo, que se enfrenta a la concepción filosófica tradicional que ha establecido la superioridad del alma o de la conciencia.

Ciertamente, las funciones animales son, por principio, millones de veces más importantes que todos los bellos estados y alturas de la conciencia: estas últimas son un excedente en la medida en que no tienen que ser instrumentos de esas funciones animales. La vida consciente entera, el espíritu juntamente con el alma, con el corazón, con la bondad, con la

virtud: el trabajo de todo esto ¿a quién presta sus servicios? Al máximo perfeccionamiento posible de los medios (medios de nutrición, de intensificación) de las funciones animales fundamentales: sirve sobre todo a la intensificación de la vida.

Todo baile necesita un cuerpo flexible, cuyo símbolo y expresión es el alma contenta de sí misma. La danza es una manifestación de la vida en tanto pone en movimiento el cuerpo liberándolo de las ataduras, para lo cual es preciso que sea sano y brioso.

#### VOLUNTAD DE PODER

La danza es la máxima expresión del movimiento siempre cambiante, no anquilosado. Atrapa el devenir, pero al mismo tiempo, deviniendo. El hombre que se acerca al fin aprende a bailar, a correr y a saltar, hace fuerte sus piernas. Se trata, una vez más, del elogio de la ligereza del movimiento dionisiaco contra la pesadez que ha caracterizado a la tradición filosófica imperante. Hay en esto una inversión de valores, se afirma la vitalidad del hombre a partir de una valoración del movimiento, de la levedad, del fluir y la multiplicidad.

El baile, el lenguaje que elude el espíritu de la pesadez que se arrastra hacia la cruz, es espíritu de ave y residuo dionisiaco, es la fuente de lo fluyente y siempre viviente, donde aflora el juego de instintos vitales. La condición esencial de la figura nietzscheana del hombre futuro es saber bailar con las piernas, con la cabeza, etc. Baila tratando de ir más allá de su propia torpeza, baila encima de sus Pensamientos, encima del lodo y encima de la muerte que todo lo congela. Nietzsche incita al hombre superior a que baile, a que se eleve.

Como puede verse, a partir de esta concepción de la danza como arte en movimiento, y expresión del devenir de la vida, Nietzsche parece plantear la necesidad de tomarla como nuevo modelo del pensamiento, de la filosofía creadora. Se trata de lograr bailar con la cabeza.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beaulieu, A. (2012). *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze*. Letra Viva.
- Deleuze, G. (2012). *Nietzsche*. Arena Libros.
- De Santiago Guervós, L. E. (2003) *Arte y poder. Aproximación a*



*la estética de Nietzsche*. Trotta.

- Fuentes, J. (2007). *Un contexto heredado. Friedrich Nietzsche y el arte del siglo XX*. Cendeac.
- Gómez Alonso, R. (2001). *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. Laberinto Comunicación.
- Gómez Molina, J. J. (Coord.), Cabezas, L., Copón, M., Ruíz Mollá, C., Zugasti, A. (2007). *La representación de la representación. Danza, teatro, cine y música*. Cátedra.
- Nietzsche, F. (1947). *La voluntad de poder*. Editorial Poseidón.
- Nietzsche, F. (1947). *Obras Completas*. Editorial Poseidón.
- Nietzsche, F. (1991). *El Crepúsculo de los Ídolos*. Siglo XX.
- Nietzsche, F. (1992). *Así habló Zarathustra*. Planeta Agostini.
- Nietzsche, F. (1999). *Humano demasiado humano*. Edaf.
- Nietzsche, F. (1999). *Estética y teoría de las artes*. Tecnos.
- Nietzsche, F. (2001). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza
- Nietzsche, F. (2002). *La gaya ciencia*. Edaf.
- Nietzsche, F. (2008). *El caminante y su sombra*. Edimat libros.
- Varela, G. (2008). *La filosofía y su doble. Nietzsche y la música*. Libros del Zorzal.



ABSTRACTS

RESÚMENES



Arte, cultura y sociedad

## Acciones paralelas: el consumo de imágenes en internet desde la propaganda y lo ético

Ivonne Rodríguez Sánchez  
Universidad de Guadalajara, Mexico

Las fotografías boletinadas ya no son de credenciales o la fotografía que alguien tomó de la persona que se busca, en la mayoría son *selfies* tomadas por el mismo desaparecido horas o días antes de su desaparición y eso es lo impactante porque podemos ver una escena que esa persona quiso registrar en sus redes sociales, que por lo general son momentos en donde están disfrutando de la vida, pero la reproducción y consumo actual de esa fotografía cambia a la de su origen ya que de ser un recuerdo familiar o personal pasa a ser un medio de búsqueda.

Este proyecto se generará a través de la yuxtaposición de fotografías en escala de grises de baja calidad obtenidas de plataformas digitales y redes sociales que se reproducirán en la técnica pictórica de acrílico. Cada pieza consistirá en la yuxtaposición de dos imágenes en concreto, una perteneciente a lo que llamaremos *selfie propagandística*, que corresponde al autorretrato fotográfico no profesional realizado con cámara digital (generalmente la integrada a los teléfonos celulares) con la intencionalidad de formar parte de una estrategia de inbound marketing; y la otra, perteneciente a lo que llamaremos *selfie de boletín* que son autorretratos fotográficos no profesional tomados con cámara digital de dispositivos móviles que al momento de su producción la intención era preservar un recuerdo familiar o personal pero que al haber desaparecido esa persona dicha imagen se ha convertido en la fotografía con la que se busca dar con su paradero o tener noticias de ella, se vuelve un ítem de la realidad tan grave que se vive en México. Estas no buscan un beneficio económico.

[Tema destacado] Reciclaje cultural desde las artes: hibridaciones y transculturalidad

## Alusiones al espacio cinematográfico en la novela del siglo XX. El caso de *Young Sánchez*, de Ignacio Aldecoa

Águeda María Valverde Maestre, José Patricio Pérez-Ruff  
Universidad de Granada / Universidad de Málaga, Spain

En la década de 1950, el cine se instaura en España, convirtiéndose en un medio de comunicación fundamental. Esta forma de expresión incide en el estilo de los artistas de la época, como Ignacio Aldecoa. El bagaje de lo literario y el dominio del medio verbal condicionaba las relaciones entre las literaturas y otras formas de expresión. En concreto, la cinematografía se consideraba una disciplina novedosa pero irrelevante frente a la literatura. No obstante, al margen de las adaptaciones entre expresiones artísticas, a partir de los años 70, la Literatura Comparada comienza a interesarse por aquellos textos polimodales, alejados de la tradición oral y escrita. El objetivo de este estudio es analizar los códigos cinematográficos empleados en el cuento *Young Sánchez*, de Ignacio Aldecoa. En concreto, con el propósito de abarcar una categoría con profundidad, se centra en las singularidades de la construcción del espacio. Para ello, se aplica la metodología de Chatman (1990), procedente de la narratología e inclusiva con textos dispares. Asimismo, se revisan los enunciados de Casetti y Di Chio (1990), siendo posible describir los resultados obtenidos desde la perspectiva del análisis audiovisual. Esta investigación sitúa a Ignacio Aldecoa como un escritor fílmico y a su audiencia como espectadores literarios.

Arte, cultura y sociedad

## Aproximaciones a la corporalidad desde la práctica artística contemporánea

Pilar del Puerto Hernández González  
Universidad Complutense de Madrid, Spain

La presente comunicación se estructura como un recorrido práctico por las principales posiciones teóricas que actualmente se conforman en torno al tema del cuerpo y sus modificaciones. Para ello relacionaré distintos abordajes filosóficos del concepto de "cuerpo" con prácticas artísticas contemporáneas que de manera discursiva o formal encuentran en estas teorías su reflejo textual. Estas prácticas artísticas relacionan los conceptos de cuerpo y poder, mostrando su capacidad para revisar, exponer y ejemplificar las nuevas estrategias de poder que articulan y dan forma a nuestros cuerpos. Para ello veremos prácticas artísticas transhumanistas que se están desarrollando en la actualidad.

[Tema Destacado] Reciclaje cultural desde las artes: hibridaciones y transculturalidad

## Canto Sentipensante un modelo musical para el trabajo comunitario

Fabiola García Rangel

Universidad de Santiago de Compostela, Spain

En el libro publicado *Canto Sentipensante*, en 2019, la autora presenta un modelo educativo del canto que desmonumentaliza y cuestiona algunos principios didácticos, metodológicos y filosóficos de la enseñanza tradicional del canto. Se propone entonces la descolonización de los principios estéticos de la voz cantada, el compromiso docente en la autoformación continua, el uso de herramientas interdisciplinarias y la necesaria investigación-acción participativa de los cantantes para la construcción de nuevas metodologías. Se trata de una invitación a la reflexión constante sobre el papel social de las artes, sobre las prácticas docentes tradicionales y sobre el quehacer del cantante como artista escénico. El profesor de canto, como sujeto de responsabilidad, habrá de comprometerse en el conocimiento de las herramientas didácticas, psicopedagógicas y andragógicas necesarias para el trabajo docente óptimo, en este sentido el maestro de canto es competente tanto en aspectos más iniciales de la voz como puede ser el trabajo de afinación, hasta el más especializado, como es la construcción de la personalidad sonora o la identidad artística. La voz es un recurso humano nato, que, al ser trabajado de forma adecuada, es accesible a todo ser humano con capacidades vocales y auditivas normales. Debido a los beneficios sociales, afectivos, psicológicos e incluso fisiológicos, el canto debe promoverse como experiencia humana de acceso universal.

El *sentipensante* es un término originario de los pueblos del caribe colombiano ya que forma parte de su cosmogonía, dicho concepto fue también utilizado en la vasta bibliografía del escritor Eduardo Galeano y del investigador Orinaldo Fals



Borda. Ambos se refieren a la integración del sentir (experiencia sensible y emociones) con el pensar (la razón, la actividad cognitiva). De modo que encontramos el justo equilibrio entre emoción, cuerpo y mente; de ahí la propuesta del Canto Sentipensante. En ese sentido se realizó un ensayo de aplicación del modelo en la comunidad terapéutica de Hogares San Francisco I. A. P.; con pacientes en rehabilitación por consumo crónico de sustancias psicoactivas, se presentarán los resultados del estudio de caso a partir de la descripción de los cuatro principios:

**1. Principio creativo.** Es interesante que a pesar de que las artes son consideradas una fuente primaria de trabajo creativo, dentro de los sistemas tradicionales de enseñanza musical la creatividad se encuentre contradictoriamente ausente. En ese sentido, el modelo propone que el trabajo creativo sea integrado desde la primera clase y el objetivo general del curso sea la composición musical (de nivel relativo al dominio musical de los estudiantes). Para ello se trabajaron las siguientes herramientas didácticas: análisis endoceptual, sobre la creatividad, la re-significación del objeto, la improvisación percusiva corporal, la corporalización del canto, el cuento con manos, cuento con cuerpo y la improvisación melódica, la precomposición colectiva.

**2. Principio de neutralidad.** Tradicionalmente, el trabajo de los cantantes se centra la personalidad sonora, mediante la cual se integran los vicios corporales e incluso los vicios vocales del artística. La propuesta del modelo sentipensante es cuestionar dicha postura tradicional y adentrarse en las propuestas de la actuación, donde la formación está dirigida a la minimización de vicios corporales y vocales para una interpretación diversa y la cabida e instrumentación genuina de la diversidad cultural. Dicho enfoque sentipensante, permite a los participantes deconstruir su propia voz, para escucharse a sí mismos de otra manera, explorando sus capacidades vocales, propias de todo ser humano. Para ello se implementaron las siguientes herramientas didácticas propias del modelo: la construcción del árbol genealógico vocal, el análisis de las influencias vocales, el análisis y experimentación con resonadores de la voz cantada, la consciencia corporal, trabajo de estímulos sensibles mediante escucha con ojos cerrados, tacto con ojos cerrados y trabajo con pies descalzos.

**3. Principio de diversidad estética.** Mayormente, el trabajo vocal se ha dirigido a un género musical específico. El modelo propone un trabajo de diversidad estética y de desconolización cultural, por lo que se abordan diversos géneros musicales desde los primeros ejercicios, ya sean ritmos orientales, motivos melódicos sudamericanos y repertorio popular. Es importante que el profesor esté consciente de que no hay sonidos bellos o carentes de belleza, sino que existe un momento pertinente para cada sonido (gruñido en blues, voz pequeña en bossa nova, voz nasal en género afrolatinos). Para ello se trabajaron las siguientes herramientas didácticas: pulso y acento (con diversos géneros musicales), escucha de música diversa en ejercicios corporales, cánones populares, escucha activa de diversidad cultural, análisis del uso de resonancias vocales adecuadas a cada género musical, asistencia a concierto de diversidad cultural.

**4. Principio de colectividad.** Aunque la actividad coral, promueve en sí misma el trabajo en grupo, puede éste mantenerse constreñido a lo estrictamente musical si el profesor no promueve la colaboración para un trabajo verdaderamente colectivo, de modo que la creatividad de cada integrante sea escuchada e integrada en el producto final. Es decir, el trabajo solidario no proviene del agrupamiento de diversos individuos en un mismo espacio y tampoco de la realización de una misma actividad por parte de un grupo de individuos; sino de la colaboración, el apoyo mutuo, el respeto y expresión libre de los integrantes. Para ello, se trabajaron las siguientes herramientas didácticas del modelo: fraseo musical en cardumen, percusión colectiva, composición musical colectiva, el espejo corporal.

Arte, cultura y sociedad

## Creación y transhumanismo. Hibridación en el arte y la música

David Domínguez Escalona  
Universidad de Granada, Spain

Ya en la Antigüedad el cuerpo era considerado un despojo o lastre del que nuestra alma inmortal debía liberarse para poder alcanzar la verdad, plenitud o el eterno paraíso. Aún resuena esa metafísica caduca y estamos convencidos de la obsolescencia de nuestros cuerpos, pues no podemos competir con las destrezas inhumanas de las nuevas tecnologías, cuyo desarrollo es cada vez más acelerado. Sin duda, tenemos un organismo determinado genéticamente, fruto de un largo y complejo proceso de evolución, que apenas ha variado desde hace miles de años. Vivimos condicionado por nuestras limitaciones físicas, fisiológicas o sensoriales, algo que nos recuerdan constantemente los videoclips o spots publicitarios, intentándonos convencer de la necesidad de mejorarlo, potenciando o adquiriendo destrezas con ayuda de los nuevos dispositivos electrónicos, tratamientos o arriesgadas operaciones quirúrgicas. El cuerpo humano y la naturaleza en general han dejado de ser las principales referencias en nuestra sociedad. Ahora los modelos a imitar son artefactos o sistemas operativos capaces de realizar tareas de una forma más eficiente y rápida que nosotros, o incluso procesar información que incluso somos incapaces de detectar. El hombre ya no desea ser como otras criaturas de la naturaleza, provistas de garras, colmillos o plumas; ahora quiere ser como sus propios artefactos que crea gracias a tecnología, dotados de capacidades con las que no puede competir. Esto, según el filósofo Günther Anders, ha creado en hombres y mujeres un complejo de inferioridad o "envidia prometeica". Delegamos cada vez más responsabilidades en nuestros aparatos hasta hacernos sentir torpes, creando incluso una gran dependencia.

Somos producto de una larga evolución. Nuestra morfología y

nuestros sentidos están predeterminados genéticamente. Así pues, somos, en palabras de Anders, una “materia miserable” que apenas puede modificarse y evolucionar al ritmo que lo hacen nuestros aparatos. El dolor que conlleva estas arriesgadas prácticas es algo secundario, está justificado por la necesidad de mejorar nuestro organismo. Tal es el caso de Lepht, una chica británica que se declara una *biohacker* tras implantarse más de cincuenta chips y varios imanes en su cuerpo sin el consentimiento ni el conocimiento médico necesarios. La anatomía con la que nacemos ya no es un destino, nos recuerdan las clínicas de cirugía estética, llena de profesionales en encontrar defectos. El cuerpo ya no es sagrado e intocable, no es una creación divina cuya forma hay que respetar hasta la muerte. Esto se relaciona con el Principio de libertad morfológica transhumanista de Steve Fuller, según el cual el hombre puede cambiar la forma de su cuerpo y percepción a su antojo con ayuda de implantes tecnológicos, con el riesgo de caer en una excesiva tecnificación y control del mismo hasta límites insospechados.

Existen creadores que por medio de una hibridación hombre-máquina, cuerpo-tecnología, han abierto un nuevo campo para la experimentación que podría considerarse transhumanista, dando lugar a obras transdisciplinares que cuestionan los límites del arte, la música o del mismo cuerpo o la propia creatividad. Esto va desde las modificaciones corporales hasta la implantación de elementos cibernéticos o uso de inteligencia artificial que permiten ver u oír mejor, utilizándolos incluso en el proceso creativo.

[Tema Destacado] Reciclaje cultural desde las artes: hibridaciones y transculturalidad

## Desplazamientos discursivos en el arte. La pintura de castas ayer y hoy

Mihaela Luminita Albisoru  
 UDEM, Mexico

La pintura de castas, más que un género pictórico, un fenómeno histórico del siglo XVIII, registrado en la Península Ibérica, América Novo – Hispana y en algunas zonas de Asia de Sud -Este como las Filipinas, ha sido estudiado profundamente en las últimas décadas desde múltiples vertientes, incluyendo los estudios de género, estudios culturales, los estudios económicos o los estudios políticos, solo por nombrar algunas.

Tanto en el momento de su creación como posteriormente, la imagen, sobre todo la pintura y la fotografía, ha sido y sigue siendo un vehículo y uno de los lenguajes más articulados para hablar de este fenómeno. Sin embargo, poco se ha hablado del lugar y de la postura del artista desde donde construye su discurso artístico sobre un tema que no deja de ser vigente. La serialización que caracteriza la pintura de castas en su sentido más amplio, se refleja en el trabajo de artistas contemporáneo que la reinterpretan, ya sea por recuperar la idea de diversidad y experimentar con otras formas de reintegrarla, sea para cuestionar el *statu quo* o el orden establecido en diferentes épocas históricas y lugares específicos, sea para reconfigurar los nuevos lenguajes de arte o para reflejar las teorías e ideologías en uso o, para dar voz al ethos cultural de momento.

Para comprender la delgada línea que separa la mirada artística crítica actual de la perpetuación de un discurso pseudo científico de raza y mestizaje es importante conocer ¿Cuáles fueron los intereses de los pintores novohispanos del siglo XVIII y que les empujó trabajar tales temas? ¿Hasta qué punto fueron partícipes de la construcción de una consciencia y una imagen estratificada de la Nueva España y hasta dónde víctimas del mismo sistema? ¿Contribuyó el arte y su discurso en la

construcción del discurso de castas y de la otredad? ¿A diferencia de su antepasado gremial, el artista contemporáneo participa en la construcción del sujeto moderno desde la pintura de castas? ¿El discurso o los discursos del arte actual se construyen verdaderamente desde una postura crítica o es solamente un desplazamiento ante la realidad contemporánea muy cambiante? ¿Es la producción artística contemporánea un reflejo de las teorías enunciativas actuales y del ethos cultural? ¿Tiene el arte un peso relevante en la deconstrucción de los discursos discriminatorios raciales y las estratificaciones sociales que aún persisten en el mundo hispanoparlante? ¿El discurso artístico que se construye a partir de la pintura de castas fue y es un fenómeno aislado que se da solo en el mundo de habla hispano o es equiparable con modelos y géneros artísticos de otras latitudes? Mas allá de la construcción semántica de la nomenclatura de la pintura de castas, del dialogo taxonómico con el cientifismo racial y de la trascendencia de la de la ideología social de las elites novohispanas, la investigación pretende identificar la reminiscencia del discurso en el lenguaje del arte y la cultura posteriores. A partir del estudio de la pintura de castas y del trabajo de una decena de artistas contemporáneos de diferentes culturas, cuyos discursos de construyen a partir del fenómeno del mestizaje, la presente investigación invita a reflexionar sobre la manera en la cual construimos e integramos configuraciones y pensamientos pasados y presentes.

Arte, cultura y sociedad

## El grafiti como vehículo para la representación de elementos relacionados con la COVID-19 y su difusión a través de las nuevas tecnologías

Blanca María Ramos Pérez  
Universidad de León, Spain

A través de la siguiente propuesta pretendemos dar a conocer la manera en que la pandemia de la COVID-19, aún presente en nuestras vidas, influyó de forma determinante en la proliferación de nuevas obras de arte urbano que toman de referente tanto clásicos del arte universal como nuevos modelos, redefiniéndolos en forma de elementos de transmisión cultural, que trasladan, sin mediar fronteras, sentimientos inherentes a las circunstancias sobrevenidas con dicha pandemia. Mediante la exposición de diferentes ejemplos (un caso puede ser "La enfermera superheroína" de Banksy), comprobaremos cómo las nuevas tecnologías han ayudado a conocer las múltiples representaciones que se han llevado a cabo por todo el mundo con un objetivo común: concienciar a la humanidad, con el uso del grafiti, de la necesidad de estar unidos frente a esta amenaza. Además, se busca mostrar cómo la sociedad participa a través de diferentes redes sociales de este proceso de popularización del arte, mediante la inclusión de objetos que han caracterizado la lucha contra el virus, véase, por ejemplo, a "La joven de la perla" de Vermeer representada en mascarillas que son fáciles de conseguir en internet. Así, llegaremos a la conclusión de que, gracias al uso de estos clásicos atemporales, que han vertebrado las bases de la cultura, tanto occidental como oriental, se ha conseguido unir en una sola voz, la del impulso creador, el símbolo de la resistencia frente a la calamidad, como ya sucediera en épocas pretéritas.

Arte, cultura y sociedad

## El Siglo de Oro a través de las biografías en cómic de sus protagonistas

Jacobo Hernando Morejón  
Universidad de Málaga, Spain

Durante la segunda mitad del franquismo empiezan a ser publicados una serie de colecciones de historietas que tienen como objeto mostrar las vidas de los principales y más reconocidos artistas del llamado Siglo de Oro español, periodo donde la cultura floreció como nunca antes. No solamente se cultivaron las artes plásticas sino también grandes obras de la literatura universal fueron creadas durante este periodo. Los tebeos se dedicaron a explorar las biografías de los grandes hombres detrás de tales maravillosas creaciones e intentaban explicar, mediante técnicas narrativas simples, cómo el contexto social y cultural de su época ayudaron a forjar su genio creativo. El propósito de estos tebeos no era otro que hacer la cultura accesible a los jóvenes lectores mediante un tipo de lectura complementaria a aquella que recibían en la escuela. Un modelo de estructura narrativa que, hasta muy recientemente, se prodigó durante las décadas siguientes.

Nuestra propuesta pretende explorar cómo este tipo de biografías fue planteado, al intentar responder a un objetivo didáctico, así como de entretenimiento, y si pueden ser considerados exitosos al enseñar al lector precisamente aquello que deben enseñar a un público, prácticamente carente de nociones de cultura artística, para que aprendieran por qué fueron importantes las creaciones de estos autores españoles en el contexto de su creación.

Las conclusiones mostrarán cómo mediante la sutileza de la narrativa gráfica y textual se conseguía exponer los motivos que hicieron a los escritores y artistas del Siglo de Oro tan revolucionarios y populares en la época y su posteridad.



Arte, cultura y sociedad

## Ensueños de opio: la entelequia de oriente en el arte europeo del entresiglos XIX-XX

Sofía Barrón Abad

Universidad Internacional de Valencia, Spain

El uso del escenario oriental en pintura no es exclusivo del romanticismo decimonónico europeo, pero sí se puede afirmar que durante el siglo XIX el orientalismo conformó un género artístico que tuvo como máximos representantes a Eugène Delacroix, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jean-Léon Gérôme y Jean-Jules-Antoine Lecomte du Nouÿ. Los pintores españoles no fueron ajenos a la corriente pictórica de temática árabe que, encabezada por Genaro Pérez Villamil y Mariano Fortuny, produjo un eco que alargó su presencia en los principales certámenes nacionales hasta entrado el siglo XX. En las puestas en escena orientalizantes, la pipa de opio constituye un elemento clave conformador de la fantasía árabe proyectada por occidente. La savia de adormidera acompaña no solo al guerrero en su esparcimiento y descanso, también a la mujer árabe recluida en el harén. Las volutas de humo se transforman en visiones eróticas repletas de mujeres semivestidas o desnudas, recostadas en posturas laxas, o en féminas de conducta licenciosa, capaces de tentar a su acompañante que, trasunto del Adán bíblico, se verá arrastrado a la corrupción opiómana. El oriente erotizado consumidor de jugo de amapola no solo se lleva a lienzo, sino que las elegantes y mezquinas protagonistas en las novelas de Gustave Flaubert o Vicente Blasco Ibáñez también participan de la decadencia opiómana, no exenta de sensualidad morbosa. La presente investigación pretende dar cuenta de cómo la entelequia de «oriente» actuó como excusa artística para abordar placeres exóticos sin censura, goces sensoriales en que oriente no pasó de constituir un subterfugio geográfico. La sensualidad con tintes de perversión se evidencia mediante dos axiomas: la voluptuosidad femenina y el consumo de savia negra, paradigmas que a menudo van de la mano. La

quimera oriental conformó un imaginario cultural del que aún perviven ejemplos en el siglo XXI.

[Tema Destacado] Reciclaje cultural desde las artes: hibridaciones y transculturalidad

## Integración artística a través del cartel del Festival Murcia Tres Culturas

Enrique Mena García  
Universidad Católica de Murcia, Spain

Estamos ante un festival consolidado en España, prueba de la huella de mestizaje y tradición histórica que goza la ciudad de Murcia, donde el ámbito de cultura del Ayuntamiento de Murcia lleva realizándolo desde hace veintiún años que se cumplen en 2021. Su origen se remonta al año 2000 y en este tiempo solo el año 2020, debido a la situación de pandemia global, tuvo que ser cancelado.

Un festival total desde las artes, aunque su máxima es la música, dispersa por auditorios, salas de museos y al aire libre. En un segundo plano, se encuentran las exposiciones de arte, y en menos medida la danza, el teatro y alguna mesa, coloquio o jornada de diálogo, donde intervienen expertos de diversa procedencia con encuentros de reflexión. Todos estos eventos corren paralelos y, lo que sumamos esa labor de cartelería por el que se hace conocer, difundir y promocionar el festival. Nuestro eje del discurso en este congreso.

Festival que se desarrolla a mediados del mes de mayo, cuando Murcia ha salido de su popular Semana Santa y sus Fiestas de Primavera (con sus dos días cumbre: el Bando de la Huerta y El Entierro de la Sardina), ambas de Interés Turístico Internacional. El clima benigno del sur de Europa de estas fechas hace posible que las artes puedan disfrutarse en esas noches murcianas que aún respiran a azahar de limoneros y naranjos procedentes de su escasa huerta, que no hace tantas décadas rezumaba una gran salud, y por la que tanto esfuerzo le dedicaron nuestros antepasados árabes, cristianos y judíos, tres culturas que coexistieron en la Murcia que fue fundada por Abderramán II el 825 d. C., situada en pleno curso del río Segura, valle fértil por el que los árabes construyeron uno de los grandes

sistemas de regadío de Europa, que nace río arriba con su contraparada o azud para diversificarse en una trama de acequias mayores, menores, caños y norias que aún pueden ser visitadas.

Como apuntamos, el pilar del festival es la música, desde cantos de coral, música tradicional flamenca, árabe o sefardí, donde entra cualquier estilo, desde lo sacro, el jazz, el góspel, etc., incluso fusiones de música contemporánea con la clásica, huella visible en la yuxtaposición de los instrumentos. En la música cobra fuerza las identidades, el mestizaje y, sobre todo, la unión mediterránea de esas tres culturas arraigadas en esta tierra. Lo curioso es que estas músicas que inundan Murcia por unos días no solo se quedan en estas culturas, sino que se abren a un nivel global, ya que la atención hacia la diversidad migratoria no tiene fronteras, y el valor de la tolerancia se persigue abriendo las puertas a cualquier música popular del mundo, que pueden ir desde la India, pasando por Polonia e Indonesia.

Desde el punto de vista del Cartel, presentamos a los artistas que han formado parte de los mismos en un orden cronológico temporal: Jorge Fin, Pedro Cano, José Lucas, Alfonso Albacete, Willy Ramos, Ángel Mateo Charis, Miguel Fructuoso, Cristóbal Gabarrón, Muher, Pedro Serna, Antonio Martínez Mengual, Antonio Sánchez, Antonio Ballester, Esteban Linares, José Hurtado Mena, Nono García, Juan José Martínez Cánovas, Manuel Menárguez, Manuel Pérez, Araceli Reverte y Alfonso del Moral.

Lo que une a todos estos artistas, en primer lugar, y al contrario que la música, que todos son nacidos en Murcia o residentes con un gran vínculo, y, en segundo lugar, que cada uno desde su técnica e identidad particular, ejecutan unas obras por el que aparece en estos veintinueve años un leitmotiv, el árbol, en este caso tres, que representan a su vez a las tres culturas que han dejado su huella en la actual Región de Murcia: musulmana, judía y cristiana, que son la palmera, olivo y ciprés. Naturaleza que conecta con la triple simbología religiosa como la media luna roja, la estrella judía y la cruz cristiana, sello inconfundible del festival, que todo murciano interesado en su cultura asocia e identifica.

Existen autores en Murcia, como Francisco Flores Arroyuelo, Antonio Ángel Botias, Antonio Parra, Santiago Delgado, etc.,

instituciones como el Museo de la Ciudad y la Revista Murciana de Antropología de la UMU, que tratan de dilucidar nuestro pasado y transmitir un legado que pueda ser seguido por otros y podamos conocer mejor nuestras raíces para dar mayor claridad de dónde venimos, quiénes somos y hacia dónde quiere ir la política cultural de una ciudad de mezcolanza y rico patrimonio inmaterial.

Arte, cultura y sociedad

## La Cara del Héroe Hipermoderno: una introducción a un análisis del arquetipo del Héroe en el cine

Juan David Duarte Vargas

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

La figura del Héroe ha acompañado a la humanidad desde sus inicios. Y la representación de sus cualidades y virtudes ha sido gestada a través de las artes. Infinitas esculturas, novelas, piezas gráficas, musicales y obras han sido creadas en búsqueda de su representación. A pesar de ello, aún hay mucho que explorar respecto a la importancia de esta figura en la humanidad, especialmente respecto a la importancia y cualidades que definen la figura del Héroe en la actualidad.

Es por ello que germina esta propuesta introductoria de un modelo analítico que permita la exploración de la manera en que el arquetipo del Héroe es representado en el cine contemporáneo. Es el objetivo ofrecer un modelo cultivado a la luz de un encuentro interdisciplinar entre aportes de autores como Joseph Campbell, Carl Jung y otros exponentes de la psicología del sentido narrativo, con las valoraciones sociológicas de Gillés Lipovetsky referentes a las cualidades de la sociedad moderna, específicamente, en torno a los contenidos narrativos de producciones cinematográficas en lo que él denomina la Hipermodernidad.

Espero que este primer espacio permita presentar el modelo teórico y analítico que se ha configurado para emprender el análisis de la generación de narrativas modernas, enfocando la atención en la consideración comparativa de producciones cinematográficas contemporáneas. Ello con el propósito de encauzar un proyecto analítico a largo plazo el cual permita identificar la estructura narrativa del héroe arquetípico, contextualizar sus cualidades al marco interpretativo y conceptual de la Hipermodernidad, y definir una serie de ejercicios comparativos referentes a cómo se podría analizar la caracterización de este arquetipo en la producción

cinematográfica de la actualidad.

Agradecimientos especiales a Jorge Eduardo Canal Corredor por su contribución en la generación de esta propuesta.

Arte, cultura y sociedad

## La escultura como representación simbólica para la reconstrucción de la memoria desde los procesos pedagógicos

Kelly Jazmin Benavides Carrillo  
Corporación Universitaria Minuto de Dios – UNIMINUTO,  
Colombia

Este texto tiene como objetivo principal comprender la relación existente de la experiencia artística desde la escultura como evidencia en la construcción de la memoria individual y colectiva en la comunidad de San Martín- Meta. Esto se llevó a cabo, por medio de la implementación del taller denominado “tiempo prestado”. Este taller fue una propuesta artística pedagógica que abordó el concepto del tiempo como una forma de promover la reflexión desde las vivencias de los participantes. En el transcurso de este taller, participaron adultos y adultos mayores inscritos al diplomado “Entretejando narrativas para la memoria y la paz”, proceso que estuvo acompañado por un grupo investigativo de la Corporación Universitaria Minuto de Dios.

El taller diseñado consistió en la implementación de preguntas orientadoras que permitirán la reflexión individual y colectiva, teniendo en cuenta las experiencias subjetivas de cada participante. Por ende, el taller estuvo sustentado por el cortometraje `Tiempo prestado` (2015) de los directores Andrew Coats, y Lou Hamou-Lhadj.

Teniendo en cuenta lo anterior, esta ponencia se desarrolla a través de tres categorías principales que permitirán comprender la importancia del proceso llevado a cabo. Estas son, en primer lugar, Memoria y Educación, desde Graciela Rubio (2007) con sus aportes a partir de la consideración de distintos actores, discursos y propuestas históricas que intervienen en la reflexión de la relación entre memoria y educación. Así mismo, Susana Sacavino (2015) la cual plantea la necesidad de la



implementación de la pedagogía de la memoria para la construcción de la democracia en el contexto de la violencia política y la resignificación de los derechos humanos. En segundo lugar, Educación y Arte desde Fabio Campeotto y Claudio Marcelo (2017) quienes analizan la filosofía de la educación y de la estética de John Dewey y la inferencia del pensamiento de Albert Baner sobre él, también se toma a Andrés Hernán Acosta (2009) ya que afirma la implementación del arte en la educación como un proceso que va mucho más allá de lo estético y lo cultural, determinando así la necesidad de construir un nuevo epistema para la creación de nuevos espacios reflexivos que ayuden a comprender la realidad. En cuanto a la categoría Arte y Memoria desde Juan David Villa Gómez y Manuela Avendaño Ramírez (2017) quienes realizan un proceso de recopilación y sistematización de la relación entre arte y memorias colectivas en el marco de la violencia y por último Alfredo Gómez Müller (2009) establece la conexión de estos conceptos a partir de teóricos que afirman la importancia del arte como aquel que permite la transmisión del pasado, el cuestionamiento crítico del mismo y el rol de la humanidad en su reconstrucción.

Para ello, se abordaron algunas de las investigaciones previamente realizadas en el campo. Méndez Quintero, Felipe. (2013) en su texto aborda la forma en que el arte y la cultura permite tratar hechos dolorosos y traumáticos de las personas, asimismo se describen algunas prácticas en Colombia y América Latina, en donde artistas proponen formas "de hacer referencia a las memorias sobre la violencia, de cuestionar el pasado y a las diferentes maneras de iniciar procesos colectivos de reparación simbólica". De igual manera, se reconocieron prácticas que ayudaron a estructurar desde una perspectiva más amplia el proceso creativo y educativo, entre ellas se encuentra: Aponte, Dueñas y Parra (2018) que realizaron el análisis de las prácticas grupales en los jóvenes de las comunas de Medellín- Colombia, desde el enfoque del arte como estrategia de apoyo y resignificación emocional en la ciudad. Asimismo, Rangel (2016) presenta la investigación de las prácticas artísticas desde el tejido social en la construcción de la memoria histórica de las víctimas de Sonsón, esta práctica tiene como resultado de sus intervenciones, objetos artesanales que cumplen la función de ser los `vehículos` de la memoria. Por

Último, Malaver y Rojas (2019) en su proyecto de tesis desarrolla una propuesta pedagógica desde el reconocimiento de los niños y niñas de las comunidades de San Roque y el Arroyo como ciudadanos dentro del proceso de la participación siendo sujetos activos en la construcción de la memoria, este proceso lo desarrollaron desde prácticas artísticas y culturales.

De tal manera, la metodología implementada con la comunidad de San Martín- Meta consistió en la Práctica reflexiva, a partir de ella se compilaron las vivencias personales a través de preguntas orientadoras que hicieron parte del material pedagógico facilitado por el grupo investigativo, seguido a esto, se dio inicio la construcción de las piezas cerámicas donde se conformaron cuatro grupos de 4-5 participantes, allí cada uno de los integrantes relató su experiencia y a partir de estas el grupo reconstruyó sus memorias con el ejercicio creativo. Como resultado se obtuvo la creación de 16 piezas de cerámica que sirvieron de representación simbólica de la memoria individual, estas fueron agrupadas después por los participantes para conformar 4 obras grupales, que a su vez, representaron la memoria colectiva, aquellas fueron recubiertas con pigmentos cerámicos y pasadas al proceso de horneado para ser próximamente exhibidas dentro de una muestra artística que se llevará a cabo en el municipio de San Martín- Meta y así dar por terminado el proceso investigativo realizado con la comunidad.

Patrimonio cultural y artístico

## Show People (Espejismos, King Vidor, 1928) como culminación del metacine silente hollywoodiense

Carmen Guiralt Gomar

Universidad Internacional de Valencia, Spain

El Hollywood silente con frecuencia fue autorreferencial y habló de sí mismo. Esto es lo que se ha dado en llamar *metacine*, *metacinematográfico*, *metafílmico* o, lo que es lo mismo, el "cine dentro del cine". En la década de 1910, predominaron los cortometrajes de metacine vinculados al género cómico y al slapstick, mientras que en el siguiente decenio se produjo un giro hacia el largometraje y la comedia. Estas cintas poseen un alto valor testimonial como documentos históricos y culturales de un modo de hacer cine que pronto, en torno a 1927-1928, con la llegada del sonoro, desapareció de forma súbita. Ahora bien, la mayoría de largometrajes silentes metaafílmicos que documentaban la producción cinematográfica de los años 20 son desconocidos, dado que se han perdido. Entre los que han sobrevivido, cabe citar *A Girl's Folly* (Maurice Tourneur, 1917), *The Extra Girl* (F. Richard Jones, 1923), *Souls for Sale* (Almas en venta, Rupert Hughes, 1923), *Ella Cinders* (Alfred E. Green, 1926), *The Last Command* (La última orden, Josef von Sternberg, 1928) y *Show People* (Espejismos, King Vidor, 1928). La presente comunicación propone un análisis de *Show People*, el último gran largometraje de metacine producido por Hollywood en la era silente. Autoconsciente de un periodo que estaba a punto de extinguirse, la película realiza, por ello, un homenaje a todo el Hollywood silente anterior, remontándose y rindiendo tributo a los cortometrajes cómicos de slapstick de Mack Sennett, así como a numerosos directores y estrellas, tales como Gloria Swanson, que no aparece en el film, pero cuya vida, cinematográfica y extracinematográfica, inspiró la película. Supone, por tanto, la culminación de un género —híbrido por definición, como es el metacine— y funciona como cierre deliberado de toda una época.



GLOBAL  KNOWLEDGE  
ACADEMICS

[WWW.GKACADEMICS.COM](http://WWW.GKACADEMICS.COM)

