

PROCEEDINGS



GKA VISUAL 2022

8TH INTERNATIONAL CONFERENCE ON
VISUAL CULTURE

VIII CONGRESO INTERNACIONAL DE
CULTURA VISUAL



GKA VISUAL 2022
CONFERENCE PROCEEDINGS

8TH INTERNATIONAL CONFERENCE
ON VISUAL CULTURE

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 VISUAL 2022, 8th International Conference on Visual Culture /
Various authors

ISBN: 978-84-15665-82-3

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

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 VISUAL 2022, VIII Congreso Internacional de Cultura Visual / Varios autores

ISBN: 978-84-15665-82-3

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

INDEX | ÍNDICE

[HIGHLIGHTED THEME]

VISUAL CULTURE AND THE CREATION AND RECREATION OF
IDENTITIES, ETHNICITIES AND GENDERS IN GLOBALIZED ERA

[TEMA DESTACADO]

LA CULTURA VISUAL ANTE LA CREACIÓN Y RECREACIÓN DE
IDENTIDADES, ETNIAS Y GÉNEROS EN TIEMPOS
GLOBALIZADOS

- Entramados a través del cuerpo y la memoria, construyendo realidades 9
Pedro Nel Urrea Roa, Diana Carolina Reyes López
- Mediación artística en contextos de salud comunitaria y bienestar con jóvenes adolescentes en situación de vulnerabilidad: caso del Universo ReiaManí 15
Nuria Rey Somoza, María Gil Gayo, María Dolores Claver Martín, Ana Casla Puig, Marisa Palomino Díez
- Memoria, lenguajes y cuerpos a través de la obra "Te suplico una minga" de la artista Nancy Gewölb 20
Marla Freire Smith
- O emplacamento da memória sensível como estratégia de reparação histórica 23
Sarah Marques Duarte, Yan Graco Dantas Cafezeiro
- The Visual Construction of Whiteness in Spanish Visual Culture 25
Mónica Lindsay-Pérez

IMAGE AND SOCIETY

IMAGEN Y SOCIEDAD

- El mágico relato contado en museos: diálogo, internacionalidad y transformaciones 32
Marta Mitjans Puebla

La representación y percepción de los tatuajes sobre los cuerpos mexicanos	34
Tania Sarai Sandoval Xiqui	

VISUAL CULTURE
CULTURA VISUAL

Contradicción andante: Identidad y hegemonía en la película Taxi Driver	40
Julián Esteban Castillo Aponte, Ana Sofía Gutiérrez González	

Preservación de personajes patrimoniales festivos a través del modelado 3D	44
María Alexandra López Chiriboga, Raúl López Chiriboga, Ángel Xavier Solórzano Costales	

Representación visual de la cultura española en la prensa gráfica (1931-1936)	48
Antonia Salvador Benítez, María Olivera Zaldua, Juan Miguel Sánchez Vigil	

Tradicción visual: los pintores del Quattrocento y el expresionismo abstracto	53
Águeda Asenjo Bejarano	

ABSTRACTS
RESÚMENES

Arte Urbana: história, visualidades, estética, denúncia	59
Isabel Nogueira	

El videoclip como vanguardia para masas: estudio de caso de "Universo" de Blas Cantó	62
José Patricio Pérez-Ruff, María Isabel Pérez Ruff	

Espacio Urbano en disputa: la imagen enunciada en el Muralismo Político en el 'Estallido Social' en Colombia	66
Gonzalo Ramírez Gómez	

Estudio de recepción juvenil de la publicidad española: significando el Femvertising en España	68
Inés Martins, Aline Martins	
Interação entre marca e usuário: Interface Cotidiana nos Quadros de Inspiração Pinterest	70
Eliane M. Soares Raslan	
La peste y Banksy: el Año de la Rata	72
María Isabel Pérez Rufí, José Patricio Pérez-Rufí	
Marginación política y médica del cuerpo femenino en la pintura de castas. Sus ecos en la cultura de la globalización	76
Mihaela Luminita Albisoru	
She's a Brick...House: An analysis of meaning and memorialization of two monuments of Black women in the United States regarding nation and race	78
Amanda Hussein	
De 'La Desbandá' a Guernica. La universalidad de los imaginarios de la guerra en la obra profana de Luis Ortega Bru	81
Javier González Torres	
Diversidad funcional como acontecimiento en el arte	82
David Domínguez Escalona	
Fotoperiodismo y estereotipos. Las historias que pueden cambiar el mundo	83
Pilar Irala-Hortal	

[HIGHLIGHTED THEME]
VISUAL CULTURE AND THE CREATION
AND RECREATION OF IDENTITIES,
ETHNICITIES AND GENDERS IN
GLOBALIZED ERA

[TEMA DESTACADO]
LA CULTURA VISUAL ANTE LA
CREACIÓN Y RECREACIÓN DE
IDENTIDADES, ETNIAS Y GÉNEROS EN
TIEMPOS GLOBALIZADOS

[Tema Destacado] La cultura visual ante la creación y recreación de identidades, etnias y géneros en tiempos globalizados

Entramados a través del cuerpo y la memoria, construyendo realidades

Pedro Nel Urrea Roa, Diana Carolina Reyes López

Corporación Universitaria Minuto de Dios, Colombia

En esta investigación se aborda la discusión sobre el entramado de los cuerpos y la memoria como un escenario pertinente para la consolidación de aprendizajes que invitan a construir las realidades de los habitantes de la población De San Martín De Los Llanos (Colombia), a través del proyecto: "Narrativas audiovisuales y los lenguajes artísticos como estrategia didáctica para la reconstrucción de la memoria histórica del conflicto armado desde enfoque diferencial en San Martín (Meta)". Desde diálogos continuos con la realidad social de lo que se vive en el posconflicto desde los cuerpos, traducidos en posturas y manifestaciones de hechos desde una cultura llanera. En ese sentido, se abordó la narrativa y las líneas corpográficas, como un insumo para reconocer las experiencias de las habitantes víctimas del conflicto y su conexión con el territorio. A través de la participación corporal y la expresión manifestada a través de los trazos de los cuerpos, se evidencian posturas de representaciones a través de movimientos acompañados de movimientos, lenguajes y saberes, que dan cuenta de entramados de cuerpos, donde el adolescente se une con el adulto mayor, rememoran espacios particulares, pero con diferentes vivencias en su trasegar como habitantes de la región. En esa línea, los oficios de hogar con los de estudiantes, el artesano y el artista, todos en un fin de reconocer la cultura, la cual está muy presente en el diario vivir de la comunidad.

Este movimiento corporal, conlleva al reconocimiento de los hechos y sucesos que hacen parte de las memorias de los participantes, de su cultura e historias sobre cuerpos sensibles, marcados y reflejados en la carne del otro. Desde este horizonte, se buscan abordar 2 enunciados que hacen parte de las categorías abordadas a lo largo de la investigación, por un lado, está el cuerpo como elemento presente en la construcción individual y colectiva y por otro esta la memoria, la cual se manifiesta a través de los diálogos conjuntos y en la construcción de las Corpografías- líneas corporales. El objetivo es generar experiencias a

través del movimiento y representación mediante líneas corporales. Para el desarrollo del mismo se trabajó a través del módulo de narrativas corporales, con el fin de reconocer la realidad vivida en la población en el posconflicto y darle una interpretación desde las realidades vividas de los integrantes es ahí, donde nuestro cuerpo habla, siente, adapta posturas, cobra vida, se refleja en líneas de diferentes formas, desde lugares, paisajes, acciones, emociones y sentimientos, se representa a través de trazos que reflejan múltiples movimientos, que marcan trayectorias y secuencias y se conectan con el cuerpo de los demás.

CUERPO

En el cuerpo están presentes los sucesos, las emociones a lo largo de la vida, pero estas se construyen de manera individual y se afianzan en la interacción con los otros, en la Su cuerpo como altar de emociones y necesidades, de proyectos y esperanzas donde se reconocen los diferentes procesos de formación de la vida que le permita a través del ejercicio corporal, la visualización y los encuentros de diálogo construir herramientas, pensamientos y modos de expresar sus emociones en procesos de extracción y adición a la vida que cada uno es responsable de asumir, hasta llegar a la abstracción de significados y reconstrucción del sentido de vida dentro de la escuela. Para esto Inscribir el cuerpo es darle vida, hacerlo pasar de un estado meramente anatómico y callado a un estado social y comunicante (Planella, J., 2016), desde ahí, la conexión entre cuerpo y discurso, conllevan a seguir esas marcas físicas, a través de la comunicación corporal, mediante gestos y manifestaciones, que pueden traducirse en códigos, dotados de significados y expresiones, que son el resultado de esta experiencia.

En la construcción de cuerpo están presentes distintitas miradas, sin embargo, en esta reflexión se quiere tomar dos posturas están presentes en la construcción individual, la cual se da desde una visión cartesiana del cuerpo parte de un desarrollo de la ciencia y a través de la cual se han construido los estudios sobre el cuerpo desde una visión biológica como estructura. Se habla de una individualización, como estructura biológica, desprendida desde la anatomía, "el cuerpo estudiado desde lo biológico, sistema, órgano, tejido y célula". Esta mirada conlleva a una fragmentación que busca la estandarización de los cuerpos hacia un rendimiento físico, pero que se transfiere al conocimiento, el desarrollo de cuerpos competentes y aptos para los procesos de rendimiento físico y mental cuerpos (Soto, C. & López, J, 2019). En ese sentido, la herencia cartesiana opera desde la institucionalización basado en experiencias que buscan el control en formas de poder que conllevan a modos de conocer y aprender, de ahí que la razón prime en las formas de conocer el

mundo.

Por otro lado, se habla de un cuerpo resistencia, desde Escobar M., (2015), cuerpo y subjetividad en Latinoamérica se da una resistencia a partir del concepto de cuerpo como un campo disputado por distintas fuerzas que producen al sujeto en Colombia, y las investigaciones sobre el tema.

Escobar, M., (2015) Identifica dos construcciones corporales que se resisten a la cultura somática de la modernidad en su versión capitalista: El cuerpo mestizo y el cuerpo barroco, que tienen en común su oposición a las prescripciones que las culturas eurocéntricas han tratado de imponerles. Parte de esta representación se da en la presentación de la danza de las cuadrillas, es una fiesta nacional que recupera estas luchas continuas entre 4 tribus, que manifiestan a través de sus vestuarios y formas de bailar, un reconocimiento cultural y un legado familiar donde juega un papel importante en la memoria individual y colectiva, parte de estos elementos están presentes en el territorio. Por otro lado, el cuerpo que despliega una potencia de recreación de la existencia, articulada a subjetividades que sobreviven al capitalismo, la cultura por encima de la violencia, la convivencia en paz, la esperanza de un pueblo fuerte que sobrevive a las continuas formas de violencia que afectaron el territorio, momentos que quieren ser borrados por parte de los habitantes, pero que están presentes en los hechos vividos y las respectivas secuelas de los mismos. Es a través de estos diálogos continuos con la realidad social de lo que se vive en el posconflicto desde los cuerpos, se puede encontrar caminos de reconciliación, de perdón y de paz, traducidos en posturas y manifestaciones de hechos desde una cultura llanera.

CORPOGRAFÍA – LÍNEA CORPORAL

La corpografía o mapas corporales se presenta desde distintas miradas y diálogos consolidados a través de los actores presentes en el ejercicio de cartografiar el cuerpo, se trata a través de trazos, representar diferentes elementos presentes en el diario vivir de los habitantes de San Martín de los Llanos, es la representación propia de las acciones y los cuerpos vividos, donde el adoptar una postura, el mostrar el cuerpo en cierta acción entre otras, constituyen aprendizajes y formas de compartir desde el conocimiento de otros y en la interacción colectiva de los integrantes de una comunidad.

LÍNEAS CORPOGRÁFICAS

El cuerpo es un instrumento o elemento constitutivo de los seres vivos, está presente en los espacios y en las dimensiones, en las realidades de las comunidades, grupos sociales. La cultura una forma de estar y

pertenecer al mundo las líneas representan trazos que son marcas que se plasman en un papel en una superficie, pero detrás de esta imagen se plasman lugares y representaciones, mediadas por experiencias que consolidan en saberes, emociones, ataduras a un momento o situación que se da en lo cotidiano. A través de las líneas que se dibujan de los cuerpos se expresan lugares, formas, curvas, rectas, entre otras, las cuales fueron un elemento esencial en el desarrollo del espacio, la forma como delineamos el cuerpo en el papel, se conectaban con lugares alegres, seguros, entre otros, distintas manifestaciones logradas en los escenarios de los habitantes, estas más adelante se entrecruzan con otras, creando formas y conexiones que se entrelazan para representar un sitio representativo, tal como fue el producto final de espacio de investigación. (Barbero,2005), citado por Soto, C. Á., & Vargas, J. J. L. (2019), el cuerpo, pues, es el nuevo intérprete de la cotidianidad, el protagonista en gran medida de nuestras vidas, desde aquí se narran historias, se viven sucesos, se representan líneas abiertas, cerradas, curvas, que en muchos casos son parte de lo cotidiano y desde la experiencia de movernos, el cual se va perfeccionando con el tiempo.

MEMORIA

La memoria puede ser entendida como la capacidad de los seres vivos de retener, ordenar y actualizar la información que recibimos. Puede clasificarse en explícita que se refiere a hechos del pasado e implícita, que tiene ver con el cuerpo, hacer consciencia del mismo a través de experiencias (Centro Nacional de Memoria Histórica y Fundación Prolongar, 2017, P.13). Parte de esta memoria se da en la construcción de los diálogos permanentes con o otros, pero en la construcción conjunta de elementos presentes en las vivencias, guardamos en nuestra memoria lugares, olores, colores, formas, experiencias, de las cuales parte de ellas se daban desde los lugares de encuentro, la comida, el paisaje llanero, los cuales hacen partes de recuerdos los cuales recordamos a través de imágenes, tal como se cita Jelin(2002, página 13), por el centro nacional de Memoria (2017, p.13), El proceso de hacer memoria significa "hacer referencia al espacio de la experiencia en el presente", el cual se puede ir perdiendo con el tiempo, o puede ser llenado por otra experiencia, de ahí que las memorias de los participantes cambian de acuerdo a la edad, a las vivencias de los otros y a los recuerdos que se plasman en las posturas y en el diálogo previo dado desde la corpografía.

METODOLOGÍA

Para el desarrollo de la investigación se abordó la narrativa y las líneas

corpográficas, como un insumo para reconocer las experiencias de las habitantes víctimas del conflicto y su conexión con el territorio. por lo cual se desarrolló en cuatro momentos:

- El primer momento desarrollar ejercicios de reconocimiento corporal, aquí el movimiento fue el protagonista, ya que, gracias a movimientos dirigidos, que evocaban espacios y lugares, se logra una sensación de libertad frente al movimiento en distintitos niveles, alto medio, superior, por último, el ejercicio de cardumen el cual permitió entrar en sintonía con el movimiento y el cuerpo.

- El segundo momento permitió el diálogo de participantes relacionados a Cuerpo- Memoria, se realizó mediante un juego de cubos, donde se indaga desde 6 categorías, la construcción parte de un ejercicio de descripción e identificación de posturas, a través de las cuales se vivencian diferentes acontecimientos y experiencias, mediante una línea de acontecimientos, en donde se identifican eventos, lugares, hechos y sucesos de la vida.

- El tercer momento Construcción trazos corporales- Corpografías, permitió el dialogo e identificar diferentes lugares, los participantes identifican la postura que adoptaron presentando la categoría elegida, donde a través de un dibujo del cuerpo en tamaño real, se calca la postura en el papel, la idea es que se relacione con el espacio. En este ejercicio, las líneas corpográficas logran plasmar esas siluetas de distintitas posturas, es una manera de representar lugares, vivencias, experiencias y anécdotas, que se dan en el dibujar y realizar trazos en un espacio en blanco, es proyectar a través de trazos imaginarios que se plasman en un papel.

- El Cuarto momento es la elaboración calco corpografía en línea, Las líneas Corpografías a escala se redujeron para realizar la obra la obra "calco de corpografía por línea" muestra las Corpografías y palabras sugerentes de los participantes del diplomado 'entretejiendo narrativas para la memoria y la paz', como modo de contar, expresar e interpelarse manera individual y colectiva, lo asociado al territorio. las líneas de formas humanas contienen las posiciones corporales que expresan el territorio habitado y/o el cuerpo-territorio en tanto realidad que se alimenta de las experiencias, historias de vida, emociones y sentires que emergen en el vivir, en los lugares de san martín, meta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbero, J. I. (2005). La escolarización del cuerpo: reflexiones en torno a la levedad de los valores del capital «cuerpo» en Educación Física. *Revista iberoamericana de educación*, 39, 25-51.
- Cabra A., Escobar, M. (2014), El cuerpo en Colombia: estado del arte

- cuerpo y subjetividad. Bogotá: IESCO: IDEP.
- Centro Nacional de Memoria Histórica y Fundación Prolongar (2017), *Reconstruir y recordar desde la memoria corporal*. Guía metodológica, CNMH, Bogotá.
- Planella, J. (2016). Metáforas anatómicas. Pensar los cuerpos rotos desde la praxis educativa. *Antropología del Cuerpo, 1*, 38-52.
- Soto, C. Á., & Vargas, J. J. L. (2019). Cuerpo, corporeidad y educación: una mirada reflexiva desde la Educación Física. *Retos: nuevas tendencias en educación física, deporte y recreación, (35)*, 413-421.

[Tema Destacado] La cultura visual ante la creación y recreación de identidades, etnias y géneros en tiempos globalizados

Mediación artística en contextos de salud comunitaria y bienestar con jóvenes adolescentes en situación de vulnerabilidad: caso del Universo ReiaManí

Nuria Rey Somoza, María Gil Gayo, María Dolores Claver Martín, Ana Casla Puig, Marisa Palomino Diez

Universidad Complutense de Madrid, Spain / Organismo Autónomo Madrid Salud, Spain

INTRODUCCIÓN

Desde la estrategia “Madrid una Ciudad Saludable” la Subdirección de Prevención y Promoción de Madrid Salud realiza distintas actuaciones para promover la salud y el bienestar de la sociedad madrileña y prevenir la soledad no deseada, integrando en el trabajo comunitario lenguajes y herramientas que conecten con las necesidades de salud de la población. Así, se lleva tiempo incorporando el trabajo de mediadores artísticos a los equipos, entre otras formas, a través de las becas de Arte, Salud y Cuidados. En este contexto, desde la Beca “Aplicación de las técnicas artísticas y educativas para la promoción de la salud y el bienestar emocional” de Madrid Salud (Madrid, España), y en colaboración con Centro Joven y el Programa de Apoyo Socioeducativo y Prelaboral para Adolescentes (ASPA), se propone un taller de dibujo para abordar diferentes problemáticas de un grupo de jóvenes adolescentes en situación de vulnerabilidad desde el plano social y emocional. El Programa ASPA desarrolla diversas actuaciones que fortalecen sus capacidades y los preparan hacia una vida adulta e independiente, previniendo comportamientos violentos y apoyando su resocialización.

OBJETIVO, HIPÓTESIS Y PREMISA

Los objetivos generales del proyecto parten de los establecidos por ASPA: 1) crear un espacio seguro donde trabajar la creatividad y la expresión e identificación de emociones y sentimientos, y 2) fomentar habilidades de comunicación e interacción con iguales y dotar de recursos a los/as adolescentes para que las puedan desarrollar de forma autónoma en su

vida cotidiana. Así, el objetivo propio del taller se concreta en el siguiente: desarrollar un taller artístico co-creativo, desde la mediación en artes y la actividad transmedia de los formatos artísticos (del cómic al micro universo expandido) para el desarrollo de capacidades sociales y creativas en comunidad. La premisa que engloba estos objetivos, pues, es la que las estrategias artísticas (centradas, en este caso, en la construcción de un universo de producción creativa compartida desde los formatos y narrativas del cómic) pueden favorecer en el desarrollo de habilidades personales y sociales en términos de convivencia, expresión emocional y bienestar individual y colectivo.

MARCO METODOLÓGICO Y CONTEXTUAL

El punto de vista metodológico aúna el de investigación y el artístico-experiencial del taller. Atendiendo, especialmente, a las claves para la puesta en marcha de procesos mediadores desde el arte comunitario (López, 2015; Palacios, 2009) y sus modos de investigación cualitativa-artística. Se plantea como marco general, así, un desarrollo cualitativo basado en la investigación-acción. Las herramientas utilizadas para el seguimiento son el diario de investigación, la observación participante y el diálogo continuo entre los agentes colaboradores y responsables del ámbito socioeducativo y sociosanitario.

En cuanto al número de participantes ha sido de un total de 10 jóvenes, de edades comprendidas entre los 12 y los 16 años de edad ubicados en el distrito de Tetuán (barrio Bellas Vistas, Madrid). Por otro lado, cada sesión se contempla como espacio práctico de creación por lo que son presenciales, de dos horas de duración semanalmente durante octubre, noviembre y diciembre de 2021. Al momento de esta presentación el proyecto se encuentra en proceso, por lo que se pueden ofrecer observaciones parciales.

Sobre el medio y eje conceptual de comunicación empleado en el proyecto, destacar el cómic, que ha posibilitado multitud de narrativas y experimentación de nuevas formas de manifestación. Este elemento utiliza un código híbrido entre los signos visuales y verbales (Segovia, 2018) que nos ha ofrecido el componente de creación, expresión y simbiosis entre sus experiencias personales con la cultura visual actual. Esto ha supuesto un aprendizaje significativo en las personas participantes, que como indican Arango, Gómez & Gómez (2008), la esencia informal que presenta el cómic favorece la implicación afectiva, además otorga un acercamiento metódico al conocimiento, insta a compartir y genera vínculos y colaboración entre participantes y lectores.

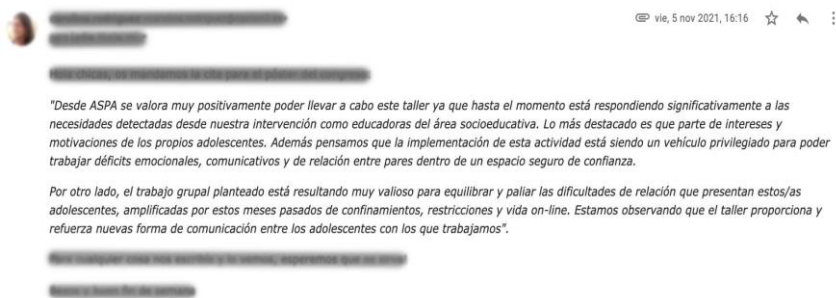
De esta manera, se conforma el taller denominado "Universo ReiaManí": "El Universo ReiaManí es el espacio donde caben todas las

creaciones del Taller de Dibujo y Cómic desarrollado en ASPA Nº1 durante el último trimestre de 2021. Un universo expandido de distintos personajes, ejercicios de dibujo, pintura, chapas, figuras de acción y eventos comiqueros. Este universo es un lugar creativo, de aprendizaje y de encuentro. Donde es tan importante el resultado como el proceso. Somos un grupo de personas navegando, construyendo y encontrándonos en nuestro propio universo” (extracto del cómic resultante del taller).

RESULTADOS Y CONCLUSIONES

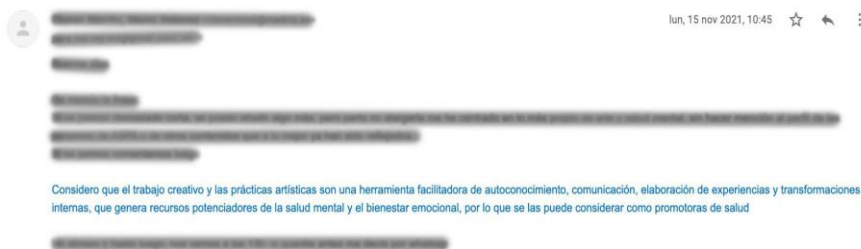
En primer lugar, uno de los parámetros para evaluar la implicación y el compromiso de los adolescentes con el presente proyecto, ha sido la asistencia y participación continuada siendo una actividad de carácter voluntario socioeducativo. También se han recogido propuestas y comentarios durante las sesiones que demuestran el entusiasmo e interés de las personas participantes para continuar con el proyecto, ante la pregunta “¿Qué te ha parecido el taller” las respuestas fueron “Diferente”, “En plan bien”, “Libertad”, “Expresión”, “Amigos”, “Hobby”, “Creación/creatividad”. Del mismo modo también se han recibido comentarios tanto de los profesionales pertenecientes a ASPA como de Madrid Salud:

Figura 1. Captura de pantalla del correo electrónico con las responsables de ASPA.



Fuente: captura de pantalla del correo electrónico de ASPA a las investigadoras

Figura 2. Captura de pantalla del correo electrónico con la responsable de Madrid Salud.



Fuente: captura de pantalla del correo electrónico de Madrid Salud a las investigadoras

Por otro lado, al ser un proyecto de índole artística es fundamental valorar la producción plástica que ha tenido lugar. Primeramente, cabe destacar la variedad de técnicas y formatos utilizados como, por ejemplo, barro para crear figuras de sus propios personajes, chapas, la creación de un cómic colaborativo, fichas de creación de personajes, taller de *lettering* a lo grande para la portada del cómic y una excursión a un salón de cómic. Para finalizar, cabe decir que las actividades programadas en un principio han ido modificándose durante el proyecto debido a los intereses propios del grupo.

Como conclusión, mencionar que, a través de esas observaciones y puestas en común, destacamos que la implementación de esta actividad con el grupo de personas adolescentes, con intereses previos por el arte y el dibujo, tiene un efecto positivo en el bienestar de las participantes, en términos de disfrute, implicación y colaboración entre iguales. Se puede evidenciar parcialmente que los parámetros de re-diseño, acompañamiento, orientación y apoyo son fundamentales para la formalización y el desarrollo de las actividades. Igualmente, se considera clave ejercer una observación continuada abierta a las dinámicas del grupo y a las posibles adaptaciones para evaluar las demandas y la mirada que presentan las personas participantes. Asimismo, cabe remarcar que la figura del mediador sociocultural y artístico y la conformación de equipos transversales es imprescindible para la ejecución de este tipo de propuestas, configurando contextos de intercambio y cuidado intergeneracional-plural para todas las partes desde la red de acción en ambientes educativos de salud, bienestar, cultura y arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Huizinga, Arango, J. A.; Gómez, L. E.; M. M., Gómez, (2008). El cómic es cosa seria. El cómic como mediación para la enseñanza en la educación superior Caso Universidad Nacional, Universidad de Medellín y Universidad Pontificia Bolivariana. Recuperado de <https://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/421>
- López, M. (2015). Indicadores sobre prácticas artísticas comunitarias: algunas reflexiones. *Arteterapia-Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (10), 209-234. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/51693>
- Palacios, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia – Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (4), 197-211. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/964>
- Segovia, B., (2018). *El cómic: comunicación e imagen*. Recuperado de <https://www.juntadeandalucia.es/educacion/portalaverroes/documentos/10306/1751357/El+Comic.+Comunicacion+e+imagen.pdf>
- Subdirección General de Prevención y Promoción de la Salud (2021) *Madrid, una Ciudad Saludable*. Recuperado de <https://transparencia.madrid.es/portales/transparencia/es/Organizacion/Planes-y-memorias/Planes/Estrategia-Madrid-una-ciudad-saludable/?vgnnextfmt=default&vgnextoid=1859eccb8b02e710VgnVCM2000001f4a900aRCRD&vgnnextchannel=d869508929a56510VgnVCM1000008a4a900aRCRD>
- Programa de Apoyo Socioeducativo y Prelaboral para Adolescentes ASPA Nº 1. Recuperado de <https://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Infancia-y-familia/Direcciones-y-telefonos/Programa-de-Apoyo-Socioeducativo-y-Prelaboral-para-Adolescentes-ASPA-N-1/?vgnnextfmt=default&vgnextoid=a60df44795448210VgnVCM200000c205a0aRCRD&vgnnextchannel=a581b7dd3f7fe410VgnVCM1000000b205a0aRCRD>

[Tema Destacado] La cultura visual ante la creación y recreación de identidades, etnias y géneros en tiempos globalizados

Memoria, lenguajes y cuerpos a través de la obra “Te suplico una minga” de la artista Nancy Gewölb

Marla Freire Smith
Investigadora independiente, Chile

El arte de performance evidencia que hacer y crear van de la mano con otros campos de saberes y conocimientos, contribuyendo a problematizar las estructuras de pensamiento positivista a las que estamos acostumbrados. A partir del análisis de la obra de performance “Te suplico una minga” de la artista chilena Nancy Gewölb que comienza a realizar en el año 2014 y que mantiene aún activa, se propondrán una serie de reflexiones en torno a la relación entre memoria, lenguajes y cuerpos, así como la relación entre tejido/bordado y la generación de conocimientos, posibilitando la construcción de memorias y autorías colectivas, ampliando el sentido de pertenencia que puede tener una obra. Cabe señalar que la obra “Te suplico una minga” hasta ahora ha sido realizada en las siguientes ciudades: Santiago de Chile, 2014; Buenos Aires, 2015; Berlín y Colonia, 2015; New York, 2016; La Martinica, 2017; Tel Aviv, 2017; Valparaíso, 2019. Es importante señalar que esta performance y su relectura hoy, nos propone otras instancias para validar y dar sentido a los saberes individuales, y de paso, conecta a artistas y espectadores, así como a sus participantes, de forma horizontal. En este análisis, se buscará evidenciar que la secuencia de acciones involucra a otros cuerpos de forma constante, al tiempo que se escapa (por instantes) a las categorías que buscan homogenizar los discursos artísticos (y mantenerles controlados, dándonos idea de cómo una producción de sentido puede ser controlada también desde su institucionalización). De esta manera, se deconstruye lo que se espera en una obra de arte, y por ello, es posible crear un discurso alternativo y ajeno al oficial-institucionalizado (y quizás por ello, su acceso a la historia del arte puede darse de forma diferenciada respecto de otro tipo de obras e inscripciones). Una de las tantas deconstrucciones que propone la artista en su obra, y en esta en concreto, pasa en gran medida por la no separación de categorías,

además de la necesaria difuminación que hace de la brecha entre artista y espectador/a que otros/as tantos/as se empeñan en volver evidente. El aburrido trinomio artista-obra-espectador/a en estas obras y desde el recorrido presentado, de cierta forma difumina estas fronteras para volverse una cuestión mucho menos hermética y más circular, colaborativa, abierta de lecturas e interpretaciones, que sacan al/la espectador/a del papel de otredad frente al/la artista y la obra, y se hace partícipe al enfrentarle, en ocasiones, ante sus propios miedos. De esta forma, a través del análisis y la interpretación de esta obra, se propone descifrar ciertas claves y conceptos que se entrecruzan, como: cuerpos, memorias, géneros, lenguajes. A través del análisis y la interpretación de la obra señalada, se propone descifrar ciertas claves y conceptos que se entrecruzan y se abre también un espacio para reflexionar acerca de la investigación y creación artística. Esta presentación es parte de la investigación: “Dejar el lienzo y poner el cuerpo: Nancy Gewölb”, financiado por FONDART Nacional 2021 del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (Rex. 377- Folio: 594513).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Freire Smith, M. (2020). “En Carne Propia: Investigación Y práctica artística Feminista Desde La autoetnografía”. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, n.º 10 (diciembre), 281-95. <https://doi.org/10.26807/cav.vi10.374> . (29-03-2022).
- Gewölb Mayanz, N. (2016). “Portada: Te suplico una minga. Performance duracional colaborativa”. *Panambí*, nº3 (noviembre), 11-16. <https://panambi.uv.cl/index.php/Panambi/article/view/559> (26-12-2021).
- Gewölb, N. (2014). *Te suplico una minga* (obra). Fuente: Perfolink (<https://bit.ly/3Cr2FKs>). (29-03-2022).
- Harding, S. (1986). *The Science Question in Feminism*. New York: Cornell University Press, Ithaca.
- Herner, A. (2009). Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. *Revista Huellas*, nº 13, p. 160-171. <https://bit.ly/3mGpm5A> (19-12-2021).
- Iniesta, M., Feixa, C. (2006). Historia de vida y ciencias sociales. Entrevista a Franco Ferraroti. *Periféria: Revista de Recerca i Formació en Antropología*, nº 5, Universitat Autònoma de Barcelona, España. <https://bit.ly/2RR5LRW> (22-03-2022).

- Spivak, G. (1998). *Can the Subaltern Speak?*
<https://jan.ucc.nau.edu/~sj6/Spivak%20CanTheSubalternSpeak.pdf> (16-12-2021).
- Tabares, C. (2019). Teorías críticas feministas. Transgresoras, creativas: una contribución a los desafíos de la teoría social en América Latina. *NORUS*. Vol. 7, n° 11. Jun/Jul, p. 85-112.
<https://bit.ly/35Umkoq> (07-01-2022).
- Trebisacce, C. (2016). Una historia crítica del concepto de experiencia de la epistemología feminista. *Revista Cinta de Moebio*. Santiago de Chile, n. 57, p. 285-295.
<https://bit.ly/3akKvPd> (13-02-2022).
- Varela, N. (2019). *Feminismo 4.0 La Cuarta Ola*. Barcelona: S.A. Ediciones B.
- Villegas, I. (2018). Práctica artística como investigación: su instalación y desarrollo en el sistema académico chileno. *Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural Tercio Creciente*, 7, Nro. 13, Enero 2018.
<https://bit.ly/33TCyv9> (21-08-2022).

[Tema Destacado] La cultura visual ante la creación y recreación de identidades, etnias y géneros en tiempos globalizados.

O emplacamento da memória sensível como estratégia de reparação histórica

Sarah Marques Duarte, Yan Graco Dantas Cafezeiro

Universidad Nacional de las Artes, Argentina / Universidade Federal da Bahia, Brasil

O trabalho parte de exemplares de placas fixadas em distintas cidades da América Latina com o intuito de questionar a eficácia do emplacamento como estratégia de visibilização da memória sensível, voltada a eventos históricos que lesaram os direitos humanos. A possível patrimonialização da casa natal de Carlos Marighella (1911-1969), famoso guerrilheiro que lutou contra a ditadura militar, é um assunto que traz à tona essa discussão. A negação do Instituto do Patrimônio da Bahia sobre o referido testemunho com a justificativa que: “Os remanescentes existentes dos imóveis [...] já não possuem mais elementos que justifiquem uma análise de mérito para tombamento estadual. [...] Independentemente da inexistência de tombamento, sugerimos a identificação dos imóveis com uma placa em memória a Carlos Marighella, notável personagem da história do Brasil, no século XX. (BAHIA, 2014, s/p); mostra como esta ferramenta pode ser usada, pelos órgãos de patrimônio, de forma superficial.

A cidade, como agente de memória, pode atuar na elaboração de resistências inconscientes, gerando uma ação crítica e eticamente responsável sobre o presente? A simples identificação do lugar pode atuar como instrumento de justiça, verdade, memória e reparação? O reconhecimento de um logradouro pode agir como instrumento de reparação à família ou à comunidade que se identifica com a luta de Marighella?

Na América Latina, destaca-se o projeto Baldosas por la Memoria (2005), em Buenos Aires, que partiu de uma organização comunitária portenha. O projeto via a necessidade de marcar a cidade com as memórias de vizinhos preeses, mortes e desaparecidos durante a ditadura militar. A prática ecoou em iniciativas similares em várias cidades na Argentina, assim como no Paraguai. Já o projeto Marcas de la Memoria (2015), no Uruguai tem como objetivo a identificação, em

todo o território nacional, de lugares onde ocorreram ações e eventos importante em relação à resistência ao regime de exceção: localizar e executar placas para identificar estes lugares, assim como instalar bancos de concreto, transformando os vazios deixados pela ausência numa rede coletiva de espaços de memória que convoquem ao encontro. No Chile, o projeto Residencias de la Memoria instala, desde 2017, placas em frente à residências de pessoas presas, desaparecidas ou executadas durante a ditadura militar.

Como a identificação pode levar à ação e por consequência, a elaboração da memória? No Brasil, é possível encontrarmos outros projetos em torno da memória que lançam mão de placas como recurso material. Por exemplo, o Inventário Memória Paulistana: que desde 2019 instala placas em lugares de relevância histórica da cidade de São Paulo. No projeto, os mesmos suportes sinalizam o Pelourinho de São Paulo, Cemitérios, Festivais, ações históricas, dentre outros fatos memoriais. O mesmo pode ser dito do Circuitos do Patrimônio Cultural Carioca (2015), que sinaliza desde lugares como o Cais do Valongo à espaços como cinemas, teatros, bares, botequins, residências de artistas, entre outros.

No entanto, estes projetos utilizam o mesmo formato de sinalização para distintos eventos da história, o que não demonstra a mesma eficácia sensível que projetos específicos como as baldosas, ou os bancos de concreto do projeto Marcas de la Memoria. É preciso que a identificação de lugares de memória ultrapasse a simples implantação da placa, proporcionando a interação entre público e mensagem. Uma simples mensagem traz o que Paulo Freire (2016) chama de conscientização ingênua, superficial e codificada em um objeto. A decodificação da memória só poderá ser ativada a partir de ações de conscientização crítica que possam firmar relações, responder desafios e suscitar diálogos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FEIERSTEIN, Daniel. Memorias y representaciones: sobre la elaboración del genocidio. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- FREIRE, Paulo. Conscientização. São Paulo: Cortez, 2019.
- BAHIA. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC). Ofício GAB nº 370/2014. Documento 0800140038144. Salvador: IPAC. 03 Set. 2014. Assunto: Solicitação de tombamento da casa onde viveu Carlos Marighella.

[Tema Destacado] La cultura visual ante la creación y recreación de identidades, etnias y géneros en tiempos globalizados.

The Visual Construction of Whiteness in Spanish Visual Culture

Mónica Lindsay-Pérez

University of Edinburgh, UK

Case study one - Whitening Creams for White Women? Contradictory Cosmetics in Early Twentieth-Century Spain

The market for skin-whitening creams in Spain exploded in the 1930s. Pharmacies were flooded with products such as Cera Aseptina, Crema Tokalon, Esmalte Millat, Crema de la Meca, Crema Duquesa, and more. Their sales slogans and marketing strategies varied considerably, but they were all united in one aspect: their adverts centred around a white female protagonist depicted at various stages of her skin whitening journey. The sales slogan for Cera Aseptina cream was “Three Shades Lighter”. It boasted “Skin as White as Marble”, and promised that “Your Skin Will Whiten While You Sleep”. In one advert from 1930, the same woman’s face was printed three times, only that she became whiter with each reproduction, changing from dark grey to bright white as she inched closer to the viewer. Yet, in just a few years, the darker shaded women disappeared, leaving only images of bright white women seeking to become whiter. In one example from 1932, a white woman was depicted cradling her child under the title, “Soft and White Skin, Like a Baby’s”; and in 1933, a white woman was shown surrounded by three admiring white men. Spanish skin-whitening creams moved from a visual narrative of “lightening” towards one of “whitening” that better matched the European market.

Many of the skin-whitening creams sold in Spain, such as Cera Aseptina and Crema Tokalon, were fabricated by Cooper Cosmetics, a Swiss cosmetics company founded in the early twentieth century. Cooper Cosmetics sold its products across Europe and as far as Australia and Latin America. Their global reach makes them likeable to Pilules Orientales. Yet, they differ in one important aspect: while Pilules Orientales maintained a relatively consistent image across their different sales points, Cooper Cosmetics allowed greater flexibility, outsourcing

illustration decisions to the country in question. The adverts thus reveal the thought processes of advertising executives as they tried to tap into the specific needs and desires of their national consumers.

Marketing whiteness to a supposedly white audience presented a particular challenge in Spain, a country so sensitive about the question of race. After the reconquest of Granada in 1492 — a date that Baltasar Fra-Molinero labels “the starting date of the whitening of Spain” — the Catholic monarchs Isabella and Ferdinand began passing increasingly exclusionary decrees, eventually expelling all Muslims and Jews who would not convert to Christianity by 1502, and enforcing “limpieza de sangre” (purity of blood) checks upon those who stayed. But Spain’s mixed ethnic and cultural heritage haunted the nation, as other European powers looked upon the country as having a “morally blackened alien whiteness or off-whiteness and doomed hybridity”. In his book *Impurity of Blood*, Joshua Goode shows how Spain abandoned its obsession with “purity of blood” in favour of the exaltation of the “strength of Hispanic mixed-racedness” in order to keep up with broad European developments in racial science. Spaniards developed complex rhetorical devices that allowed for discussions about mixed-racedness that never challenged whiteness.

Given this fraught history, the reader might expect Spanish skin-whitening creams to promise something different to their European counterparts. But the reality is that Spanish skin-whitening creams followed the trends of their French and American counterparts. Early Cera Aseptina and Crema Tokalon creams focused intensely on the question of whiteness, publishing extremely racially charged images. Yet, as the decade wore on, both of these Cooper Cosmetics products abandoned this approach. They shifted from showing darker-skinned women becoming lighter, to showing bright white women entrancing admiring men. It is as if they were following the style of their French Cooper Cosmetics counterparts: in France, Cere Aseptine and Crème Tokalon adverts focused primarily on youth and marriage.

Despite the dramatic shift in Spanish skin-whitening marketing, this chapter will show that whiteness remained central to the appeal of Cera Aseptina and Crema Tokalon adverts in Spain. Whiteness had not become unsellable; rather, it had become invisible. Cera Aseptina and Crema Tokalon thus began to promise other desirable traits, such as youth, maternity, innocence, and desirability. Whiteness was encoded into the background, rather than the foreground, of their marketing.

Case Study Two - White Orientalism: The Strange Case of Oriental Pills in Early Twentieth-Century Spain

Case Study Three - The Resonances of Historical Representations of Whiteness in Contemporary Spain

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Batchelor, David. *Chromophobia*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Bradley, Mark. *Colour and Meaning in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Brinkmann, Vinzenz, Jan Stubbe Ostergaard, Marco Collareta, Alex Potts, and J. Paul Getty Museum. *The Colour of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*. Los Angeles: Getty Publications, 2008.
- Cervulle, Maxime. 'Looking Into the Light: Whiteness, Racism and Regimes of Representation'. In *White: Twentieth Anniversary Edition*. London and New York: Taylor & Francis, 2017.
- Clarke, Kamari Maxine, and Deborah A. Thomas, eds. *Globalization and Race: Transformations in the Cultural Production of Blackness*. Duke University Press, 2006. <https://doi.org/10.1215/9780822387596>.
- Day, Carolyn A. *Consumptive Chic: A History of Beauty, Fashion, and Disease*. Bloomsbury, 2017.
- Dyer, Richard. *White: Twentieth Anniversary Edition*. London and New York: Taylor & Francis, 2017.
- Feldstein, Ruth. *Motherhood in Black and White: Race and Sex in American Liberalism, 1930–1965*. Cornell University Press, 2000.
- Levine-Rasky, Cynthia. *Whiteness Fractured*. London and New York: Routledge, 2016.
- Meier, Joyce. 'The Refusal of Motherhood in African American Women's Theater'. *MELUS* 25, no. 3/4 (2000): 119–39.
- Mire, Amina. *Wellness in Whiteness: Biomedicalization and the Promotion of Whiteness and Youth among Women*. Taylor & Francis, 2019.
- Morag, Martin. *Selling Beauty: Cosmetics, Commerce, and French Society, 1750–1830*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2009.
- Nakano Glenn, Evelyn. 'Yearning for Lightness: Transnational Circuits in the Marketing and Consumption of Skin Whitening'. In *Gender Through the Prism of Difference*, 108–18. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Parascandola, John. *King of Poisons: A History of Arsenic*.

- Potomac Books, 2012.
- Rondilla, Joanne L., and Paul Spickard. *Is Lighter Better? Skin-Tone Discrimination Among Asian American*. Plymouth, UK: Rowman & Littlefield Publishers, 2007.
- Spillers, Hortense J. 'Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book'. *Diacritics* 17, no. 2 (1987): 64–81.
- Thomas, Lynn M. *Beneath the Surface: A Transnational History of Skin Lighteners*. Durham: Duke University Press, 2020.
- Wharton. *The Arsenic Century: How Victorian Britain Was Poisoned at Home, Work, and Play*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Zuckerberg, Donna. *Not All Dead White Men: Classics and Misogyny in the Digital Age*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2018.

IMAGE AND SOCIETY

IMAGEN Y SOCIEDAD

Imagen y sociedad

El mágico relato contado en museos: diálogo, internacionalidad y transformaciones

Marta Mitjans Puebla

Universidad Europea de Andorra, Andorra

Un espacio artístico se erige en entidad abierta al diálogo con sus espectadores: su riqueza reposa en el corazón de la cultura compartida (compartiri). En esta comunicación se abordará la importancia pedagógica de los espacios consagrados al arte (particularmente, museos y galerías), en tanto que instituciones educativas no formales que empiedran un rol fundamental en la sociedad. Si, por una parte, los mismos representantes culturales subliman el poder de la recepción hermenéutica (y también su deje balsámico, pues formar el intelecto es nutrir el alma), por otra contribuyen al sentimiento colectivo de identificación con un poso teórico transmitible y móvil. Por ello, con mayor frecuencia son más las actividades educativas que se plantean y, a su vez, son desarrolladas en función de las necesidades del público, en museos y galerías. Esta situación será ilustrada a la luz del cambiante tono de visitas guiadas ofrecidas en instituciones tales como el MNAC (Barcelona), sin soslayar las transferencias y/o cesiones temporales de de las mismas — toda obra de arte tiene vida interna y externa; a veces viaja para ser visitada en otros espacios —, y teniendo en cuenta las condiciones del público (edad, nivel educativo, intereses manifestados, conocimientos artísticos previos a la visita, entre otras). La exposición de algunos casos será puesta de manifiesto a partir de mi trayectoria como miembro del equipo de servicios educativos ofrecidos en el MNAC.

Paralelamente, será apropiado recordar que una de las consecuencias de la pandemia del siglo XXI en el ámbito museístico es una apertura que no se puede desdeñar: si bien esta tragedia mundial conllevó el encierro físico de tales instituciones culturales (como de tantos otros espacios), a largo plazo ha contribuido a la eclosión de un aprendizaje adaptado a las oportunidades digitales. No se pretende, en esta conferencia, defender ni vilipendiar las (des)ventajas tecnológicas como irrupción de la revolución de nuestra era en los entornos culturales, sino subrayar algunos aspectos que este mismo proceso ha despertado en el

relato contado por las obras de arte. Asimismo, se presentará también el modelo “clásico” (sin incursiones tecnológicas) de museo-exposición que pervive, a partir de un caso bien conocido gracias a mi periodo de investigación (tesis doctoral): el del Musée Renoir (Cagnes-sur-Mer), donde la casa del mismo artista permanece como íntimo espacio único y entrañable, impregnada de un silencio que habita el resoldo de cada rincón.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Conangla, M., Soler, J. Soler, L. (2012). *Emocions: les raons que la raó ignora*. Barcelona: Pòrtic Atrium.
- Coquiot, G. 1925, *Renoir*, avec 32 reproductions, Albin Michel, Paris. (p. 204).
- Corona, P. E. (2005). *Paul Ricœur: lenguaje, texto y realidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Eagleton, T. (2007). *Cómo leer un poema*. Trad. Mario Jurado. Madrid: Akal, pp. 29-31.
- Renoir, E. 19 juin 1879, « Cinquième exposition de la Vie moderne », *La Vie moderne*, n o 11. (pp. 192 - 193).
- Salas Vilar, J. (2015). *Sinestesia y arte: Hacia la autoinvestigación creativa*. Granada: UDG. Tesis doctoral (<https://digibug.ugr.es/handle/10481/43019>) [Fecha de consulta: 21/05/2021].
- Valverde, J. M. 1981, *La literatura: qué era y qué es*, Montesinos, Sabadell.
- <http://www.cagnes-tourisme.com/fr/decouvrir/musee-renoir/presentation.html> (Fecha de consulta: 24.03.2022).
- <https://www.museunacional.cat> (Fecha de consulta: 24.03.2022).

Imagen y sociedad

La representación y percepción de los tatuajes sobre los cuerpos mexicanos

Tania Sarai Sandoval Xiqui

Universidad de Bordeaux Montaigne, France

INTRODUCCIÓN

Los tatuajes son símbolos milenarios que permitieron (y aun permiten) diferenciar diversos grupos étnicos en diversos países. Estos símbolos han sido también reconocidos para mostrar el coraje o para determinar el estatus en los grupos sociales para presentar su identidad y su jerarquía. Bello Quiroz, quien es un psicoanalista y escritor mexicano, afirma lo siguiente respecto a los tatuajes: “sin un discurso que los sustente, cada uno responde a una condición particular, muy singular” (2018). Además, el psicoanalista señaló que los tatuajes tienen un símbolo de pertenencia y de erotismo (realizados para llamar la atención de los demás desde un punto de vista seductor). Particularmente en México antes de los años noventa, las personas que tenían marcas sobre su cuerpo estaban ligadas directamente a una imagen negativa que será descrita a través del contenido de esta investigación.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Para este estudio, la pregunta de investigación fue la siguiente: ¿cuáles son las representaciones y las percepciones de los mexicanos quienes poseen tatuajes actualmente?

HIPÓTESIS

La hipótesis de esta investigación es la siguiente: Si los tatuajes en México son aceptados socialmente, no hay comportamientos ni miradas discriminatorias cualquiera que sea el contexto de interacción social como lo es actualmente y lo será en el futuro.

METODOLOGÍA

La metodología empleada fue cualitativa, utilizando un cuestionario como

instrumento que permitió reunir las informaciones compartidas por los catorce participantes quienes pertenecen a diversos lugares geográficos de México

OBJETIVO PRINCIPAL

Debido a la asociación perniciosa socialmente ligada al tema de las personas que poseen tatuajes el objetivo de este trabajo fue conocer si esta demarcación negativa ante la sociedad actual persiste todavía, pero desde el punto de vista de las personas originarias de México (quienes evidentemente poseen tatuajes).

CONCLUSIONES

Al realizar esta investigación existieron dos dificultades para encontrar a las voluntarias y los voluntarios que participarían para la recopilación de la información. Es importante mencionar que la información analizada permitió conocer de forma detallada cada percepción que las y los participantes compartieron para este estudio. Las imágenes de sus tatuajes proporcionaron un sustento iconográfico que completo la investigación. Finalmente, la representación que las y los mexicanos tienen sobre sus tatuajes está ligada a su gusto personal y tanto a la memoria individual como colectiva como se pudo remarcar en las diferentes significaciones de cada participante. Esta investigación proporcionó información muy valiosa para desarrollar futuros estudios, pero desde la perspectiva de las tatuadoras y tatuadores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borron, Lee. *Tattoos and Popular Culture: Cultural Representations in Ink*. Emerald Publishing, 2020.
- Hamel, Jacques. Sur Le Tournant Methodologique De Pierre Bourdieu Et Le Developpement De La Methodologie Qualitative En Sociologie. *Bulletin of Sociological Methodology/Bulletin de Méthodologie Sociologique*, vol. 52, no. 1, Sept. 1996, p. 78–92, doi:10.1177/075910639605200105.
- Marciszewski, Mark. Copyright, tattoos, and animated likeness: why size should not matter. *Texas Intellectual Property Law Journal*, vol. 29, no. 85, p. 85-125. (URL: http://tiplj.org/wpcontent/uploads/Volumes/v29/Marciszewski_final.pdf).
- Messenger, Máire & Nick Mosdell. *Practical Research Methods for Media and Cultural Studies; Making People Count*.

- Edimburg University Press, 2006.
- Stuart Hall. Notes on deconstructing the 'popular', in Raphael Samuel, ed., *People's History and Socialist Theory* (London, 1981), p. 227-40.
- Belden, Elisha. The truth of earliest documented tattoo. 2021, www.tattoo.com/blog/surprising-truth-about-earliest-documented-tattoo/. Consultado el 21 de Noviembre 2021.
- Chemers, Michel. www.britannica.com/art/freak-show. Consultado el 23 Noviembre 2021.
- Hunter, Dan. Authority Tattoo. 2021, www.authoritytattoo.com/history-of-tattoos/#The_History_and_Origin_of_Tattoos. Consultado el 21 de Noviembre 2021.
- Lineberry, Cate. 2007, www.smithsonianmag.com/history/tattoos-144038580/. Consultado el 21 de Noviembre 2021.
- Margaux, Vuilliet. 2017, [www.Le_tatouage_:_une_pratique_sociologiquement_ancree_?_-_Ap.D_Connaissances_\(apdconnaissances.com\)](http://www.Le_tatouage_:_une_pratique_sociologiquement_ancree_?_-_Ap.D_Connaissances_(apdconnaissances.com)). Consultado el 01 de Diciembre 2021.
- Rivera, José. 2021, www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/01/12/el-tatuaje-en-mexicoprejuicio-clandestinidad-y-aceptacion-la-semanal-6148.html. Consultado el 20 de Noviembre 2021.
- Tatuajes y cutting una expresión de pertenencia y un grito de ayuda ante un dolor inesperado. Mirador. 2018, www.periodicomirador.com/2018/09/03/tatuajes-cutting-una-expresion-pertenencia-grito-ayuda-ante-dolor-inesperado/. Consultado el 22 de Noviembre 2021.
- L'histoire dans la peau : les tatouages aborigènes. 2013, www.taiwaninfo.nat.gov.tw/news.php?unit=60,75,81,90,182&post=63388. Consultado el 30 de Noviembre 2021.
- La casa del tatuador. "El Socio veterano de Tepito." YouTube, publicado por La casa del tatuador, 04 Julio 2019, www.youtube.com/watch?v=xQnt4str4e0.

VISUAL CULTURE

CULTURA VISUAL

Cultura visual

Contradicción andante: Identidad y hegemonía en la película *Taxi Driver*

Julián Esteban Castillo Aponte, Ana Sofía Gutiérrez González

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

La película *Taxi Driver* (1976), bajo la dirección del cineasta Martin Scorsese, nos sitúa en el diario a vivir de Travis Bickle: un contristado sujeto que debe lidiar con la depresión, la ansiedad y el insomnio que lo sucumbe cada día; veterano que suele frecuentar cines porno para saciar su falta de sueño y sexo, y que maneja un taxi en las noches para mantenerse ocupado mientras recorre la ciudad de Nueva York entre las sombras y luces de las casas de lenocinio, los narcotraficantes, los afroamericanos y el jazz. Esta obra coloca en punto de relieve el subtexto de la Guerra de Vietnam: las secuelas que marcaron a nivel psicológico al personaje. Es por ello que el presente trabajo tiene como objetivo discernir el concepto de identidad en relación con la subalternización y la hegemonía, las cuales se tejen en la configuración de su manera de ser. Así pues, se asume una postura ética-política frente a la afirmación de que Travis fue moldeado bajo la visión de mundo hegemónica durante su paso por los aparatos de control del Estado (específicamente la marina estadounidense), con el fin de participar en la Guerra de Vietnam. Cabe decir que dicho evento marcaría un antes y un después en la vida del excombatiente.

Como plan de trabajo, se propone una concreción a nivel conceptual de las siguientes categorías: identidad a partir de los postulados de los antropólogos Restrepo (2007) y Guerrero (2002); el poder, hegemonía, sentido común y la subalternización con base en los estudios de Cristancho (2018, 2019, 2021) sobre Mouffe (1991, 2007), Williams (2000) y Spivak (2003); posteriormente, se escudriñan los efectos que tuvieron la Guerra Fría y la Guerra de Vietnam, atendiendo a la idea de que estos acontecimientos incidieron en las identidades de Travis, por ello se emplea como marco de referencia los trabajos de Hobsbawm (2020), Lorenzo (2019), Sánchez (2017) y High, (2015). De hecho, estas precisiones teóricas son cardinales para diafanizar las repercusiones que tuvo Travis en cuanto a concepción moral, el uso de su macartización, la

identidad nacional, su perspectiva en el marco de lo político y las secuelas psicológicas que gestó la Guerra de Vietnam en el personaje en cuestión.

Para iniciar, es menester diferenciar el concepto de cultura e identidad, puesto que ha permanecido el equívoco de que la identidad es sinónimo de la cultura: el primero refiere a la construcción y producción simbólica que se gesta en sociedad mediante las prácticas, en cambio, la noción de identidad se erige discursivamente, más no solo es discurso, ya que su influjo es tocante a la praxis que un sujeto efectúa (Guerrero, 2002; Restrepo 2007). He ahí la relación estrecha entre lo que se dice y lo que se hace, a lo cual es posible vislumbrar en el universo ficcional que nos comparte Scorsese y Schrader: para diseccionar a Travis no solamente debe partirse de las narrativas que este profiere, sino también de las acciones que lleva a cabo en su cotidianidad después de lo ocurrido en la guerra. Sin embargo, dadas las condiciones que anteceden, la cultura es esencial en la configuración de la identidad que, a su vez, se circunscribe a una visión de mundo que es latente dependiendo del statu quo en el que se encuentre.

En consonancia con Antonio Gramsci (1999), la hegemonía asienta sus bases en materia económica y política, no obstante, también lo hace en una unidad intelectual y moral que permite la soberanía y supremacía de un grupo social sobre un sector subalternizado (citado en Cristancho, 2021). La hegemonía se consolida mediante un consenso social y que, según lo desplegado en la película, es pasivo. Asimismo, la subalternización se da también al interior de las Fuerzas Armadas: cuya formación se fomenta desde el sentido común hegemónico. Por ello, se afirma que Travis Bickle es subalterno, en la medida en que su adiestramiento militar se sujeta a la dimensión de mundo de corte estadounidense. A Travis se le prefijó unos preceptos importantes para que este partiese a la Guerra de Vietnam: primero se le enclava una concepción particular referente a lo bueno y lo malo de acuerdo a la polarización de la Guerra Fría, pues el modelo económico de corte capitalista de los Estados Unidos impulsado por el discurso del presidente Ronald Reagan se le asigna el rótulo de lo "bueno", mientras que el bloque comunista era pensado como lo "malo" (Lorenzo, 2019). Segundo, en acto de sujeción, se le impone un lenguaje hegemónico que no corresponde al propio: la macartización. Sirva de ejemplo, la escena en que Travis airado visita el lugar en el que trabaja Betsy para reprochar la actitud que ella tenía frente a él, manifestando que las mujeres parecen como un sindicato. El tercero es alude a una identidad nacional norteamericana que pretende anudar las diferencias (Guerrero, 2002). El cuarto es el arraigo de una perspectiva antagonica de lo

político, en atención a la propuesta de Chantal Mouffe: esta recepción será determinante en la subjetivación que sufre Travis Bickle en la milicia, pero cabe decir que este hecho no solo se dará en tiempos de guerra, sino que también en tiempos de no-guerra. Es decir, el veterano enraíza la formación que tuvo y aplica las mismas dinámicas con los enemigos que este determina: el ladrón afrodescendiente que liquida por robar un supermercado, el proxeneta y el dueño del establecimiento en el que se encontraba Iris. Por este motivo, ejecuta una preparación física y mental al estilo militar.

Con referencia a lo anterior, debido a lo experimentado en el contexto de la Guerra de Vietnam: el personaje sufre de un desequilibrio procedente de la psique y que será determinante para su regreso como civil.

Para concluir, se presentan algunas reflexiones: 1) La primera es la importancia de analizar con ojo crítico los productos culturales, en tanto que existen influjos del contexto en el que se construyen, tal es el caso de la obra culmen de Schrader y Scorsese; 2) El papel que desempeñó la marina norteamericana fue decisivo en el proceso de forjar las identidades en Travis Bickle; 3) Existen unas insinuaciones que efectúan Scorsese y Schrader en el tránsito de la película: por ejemplo, el residir de Travis en sectores populares.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cristancho, J. (2018). *Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. La Carreta Editores.
- Cristancho, J. (2019). Herederos y herederas del (pos)conflicto armado: subjetivación política y regímenes audiovisuales en tres documentales colombianos. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14(2), 147-167.
- Cristancho, J. (2021). La categoría Hegemonía: Aportes conceptuales para el estudio de las relaciones de poder. *Revista Izquierdas*, (50), 01-20.
- Guerrero, P. (2002). *La cultura: estrategias conceptuales para comprender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Editorial Abya-Yala.
- High, M. (2015). Taxi Driver and Veteran Trauma. En A. Baker. (Ed.). *A Companion to Martin Scorsese* (pp. 373-395). Wiley Blackwell.
- Hobsbawm, E. (2020). *La guerra fría*. En *Historia del Siglo XX* (J. Faci, J. Ainaud y C. Castells, trad.) (pp. 229-259). Editorial

Crítica. (Trabajo original publicado en 1994).

- Lorenzo, J. (2019). La Guerra Fría vista desde el siglo XXI. Novedades interpretativas. Pasado y Memoria. *Revista de Historia Contemporánea*, (19), 225-233. <https://doi.org/10.14198/PASADO2019.19.09>
- Restrepo, E. (2007). Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio. *Jangwa Pana*, 5 (1), 24–35. <https://doi.org/10.21676/16574923.442>
- Sánchez, M. (2017). Las consecuencias de la guerra en las emociones y la salud mental. Una historia de la psicopatología y medicalización en los frentes bélicos de Occidente (1914-1975). *Revista de Estudios Sociales*, 62, 90-101. <https://dx.doi.org/10.7440/res62.2017.09>

Cultura visual

Preservación de personajes patrimoniales festivos a través del modelado 3D

María Alexandra López Chiriboga, Raúl López Chiriboga, Ángel Xavier Solórzano Costales

Escuela Superior Politécnica De Chimborazo, Ecuador / Fundación Cultural y Educativa Ambato, Ecuador

RESUMEN

La presente investigación es parte de un estudio global de las manifestaciones culturales sociales, la fiesta popular sectorizado en la región interandina del Ecuador. El objetivo fundamental de este trabajo es aportar a la preservación y difusión del patrimonio cultural, concretamente de los personajes festivos. La zona Sierra ecuatoriana está plagada de fiestas populares, con distinto origen y motivación, transitando desde lo mítico, ancestral, pagano y/o religioso. El estudio se abordó desde la etnografía, sustentándose en fuentes primarias, confirmadas por secundarias. En base de lo cual se perfilaron las características originarias de tres personajes, Kulta Tukushka, Warmi Tukushka y Colta o Zarza, determinados como representativos de las festividades del cantón Colta, provincia de Chimborazo. Dichos eventos han sufrido impactos a través del tiempo, pero además por la pandemia del COVID-19, varios elementos se modificaron. La creación de fichas de sistematización caracterizando a los protagonistas de las fiestas facilitó la realización del modelado 3D, específicamente el box modeling y modelado orgánico, así como la plataforma virtual Sketchfab para una mejor visualización. Para posteriormente difundirlos a través de redes sociales a los jóvenes adultos, siendo considerado un producto novedoso que vincula a las manifestaciones culturales con la tecnología. Entre las conclusiones más importantes se ha podido estimar que los productos digitalizados son una fuente idónea para conservar y difundir el patrimonio.

INTRODUCCIÓN

La investigación es parte de un estudio global de las manifestaciones

culturales sociales, la fiesta popular localizada en la región interandina del Ecuador concretamente de los personajes festivos, pero esta propuesta se concentra en el cantón Colta de la provincia de Chimborazo, y su problemática referida a la poca conservación de los elementos culturales, dados por la penetración de identidades ajenas, el poco interés de los pobladores y en los dos últimos años los factores inherentes a la pandemia, que incluyen el aislamiento social y la suspensión de las fiestas masivas.

El COVID 19 apostó al confinamiento y a ciertas restricciones respecto a las expresiones que congregan muchas personas, impidiendo que estas no se presenten de forma originaria, cambiando, reestructurándose o reconfigurándose, con el riesgo de trastocar su significado y origen.

Colta es un cantón perteneciente a la provincia de Chimborazo, ubicado en la parte Noroccidente a 18 Km. de la ciudad de Riobamba y a 206 km. de Quito. Establecido a los pies del trascendental cerro Cushca, y al Norte del valle de la Antigua Liribamba, conformado por las cuencas que forman los ríos Sicalpa y Cajabamba con una altitud de 3.180 m.s.n.m. (GAD Municipal de Colta, 2019-2023).

Colta fue escenario de varios procesos relevantes que han contribuido al progreso científico, histórico y cultural de la Nación. Cajabamba fue 500 años antes del pre-hispánico Liribamba centro estratégico del señorío étnico Puruhá y luego la Ricpamba Incásica, adjudicándose las características de Tambo. Espacio de encuentro y trueque de sociedades Costeras, Andinas y posiblemente Amazónicas (GAD Municipal de Colta, 2019-2023).

La fiesta popular es un acto colectivo que acoge a su vez a distintas manifestaciones culturales como la gastronomía, la indumentaria, la danza, la música, la magia. Mas su eje central son las mismas personas, actores de cada evento.

Como casi todos los cantones de la serranía ecuatoriana, Colta celebra distintas festividades, religiosas, paganas, políticas, míticas, generando espacios de convivencia social, pero sobre todo de transmisión de la cultura.

Actualmente, el modelado 3D es una técnica ampliamente utilizada en la recreación de personas, animales y cosas reales o ficticias, las cuales se vinculan a sectores de entretenimiento, publicidad, educación y en cultura a menor escala, en cualquiera de los casos permite la visualización de forma más realista y su conexión con las nuevas generaciones es importante, pues despierta el interés por temas que destacan rasgos identitarios, preservan y difunden el patrimonio ecuatoriano.

METODOLOGÍA

Se utilizó la etnografía en el cantón establecido, identificando la problemática, se realizaron entrevistas a informantes calificados, obteniendo detalles claros referentes a las fiestas populares y a sus personajes, que luego se contrastaron con fuentes secundarias, documentos como libros, artículos y tesis.

RESULTADOS

Se considera como primer resultado el listado de las fiestas populares de Colta, a partir de lo cual se seleccionaron las tres más representativas en función de criterios culturales, se identificaron los personajes relevantes y se generaron fichas de sistematización descriptivas y semióticas de cada uno, con la finalidad de estructurar de mejor manera el modelado 3D.

La digitalización fue cuidadosamente realizada, pues se trata de conservar las cualidades estéticas de KultaTukushka, Warmi Tukushka y Colta o Zarza, mas no de hacer una reinterpretación, ni una reconfiguración.

CONCLUSIONES

Se estableció el desinterés de la población en su mayoritaria indígena joven, razón por la cual se han perdido o trastocado elementos culturales importantes.

La etnografía permitió tener el acercamiento en la comunidad con miembros conocedores, que persiguen el transmitir de generación a generación los conocimientos que identifican no solo a su etnia sino al sector geográfico ancestral.

Los personajes festivos ecuatorianos guardan una estética y simbología enriquecida por el sincretismo de la región, plasmado en la representación 3D logrando el interés por un público específico, que prefiere los recursos tecnológicos en el aprendizaje formal e informal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chopine, A. (2011). *3D Art Essentials: The Fundamentals of 3D Modeling, Texturing, and Animation*. New York-USA: Taylor & Francis Ltd. 978-0-240-8147-1, pp. 13-193.
- Escobar, D. (1984) *Patzaj Huatacuna Pactapi Ñuca Llacta Collapi*. 1ª ed. Riobamba-Ecuador: Editorial Pedagógica Freire, 1884-1984, pp. 152-167.
- GAD CANTONAL COLTA (2008). Colta. Riobamba. Pedagógica Freire.

- Godoy, M. (2016). *Música Puruhá. Chimborazo Carnaval*. 1ª ed. Riobamba-Ecuador: Editorial Pedagógica Freire.p. 87-103.
- Peñaherrera DE Costales, P., Costales, A. (1968). *El Quishihuar o el árbol de Dios*. 1ª ed. Quito-Ecuador: Instituto Ecuatoriano de Antropología y Geografía, 1968, p. 174.
- Prefectura de Chimborazo. (2021). La Provincia – CHIMBORAZO. <https://chimborazo.gob.ec/la-provincia>

Cultura visual

Representación visual de la cultura española en la prensa gráfica (1931-1936)

Antonia Salvador Benítez, María Olivera Zaldua, Juan Miguel Sánchez Vigil

Universidad Complutense de Madrid, Spain

1. ANTECEDENTES Y PRESENTACIÓN DE LA PROPUESTA CIENTÍFICA

En la última década del S. XIX el periodismo gráfico español inició una etapa de transformación y modernidad que se tradujo en la aparición de nuevas revistas inspiradas en los magazines franceses y alemanes, donde la información cultural ocupó un importante espacio. Las secciones de cultura se incorporaron prácticamente en 1891 con la creación de la revista Blanco y Negro (prensa Gráfica) primera publicación moderna en España en cuanto a formato, diseño y contenido, replicada en 1894 por Nuevo Mundo, competencia directa hasta la aparición de Mundo Gráfico en 1911. A partir de entonces las imágenes pasaron a ser un referente en revistas como La Esfera y en semanarios como Crónica o Estampa, magníficamente impresos y de contenidos vanguardistas (fotografía y cine). Precisamente, en este periodo, y especialmente entre 1931 y 1936, “hubo un predominio del periódico y la revista frente al libro como vehículo de difusión cultural en España, gracias al valor comunicativo de la imagen.

El estudio se aplica sobre cinco de las más relevantes publicaciones del primer tercio del siglo XX, de periodicidad semanal, profusamente ilustradas y con amplio espacio específico dedicado a la cultura: Blanco y Negro (1891-1936), Nuevo Mundo (1894-1933), Mundo Gráfico (1911-1938), Estampa (1928-1938) y Crónica (1929-1938). El término cultura comprende, a efectos del proyecto, a las actividades relacionadas con las bellas artes clásicas: Arquitectura, Danza, Escultura, Música, Pintura y Literatura, a las que se han añadido Grabado, Dibujo, Cinematografía o Fotografía, más todas aquellas materias o temas tratados en las secciones de cultura de dichas publicaciones.

El análisis de la representación de la cultura a través de las publicaciones seleccionadas es una asignatura pendiente, a la que se

pretende responder desde el ámbito de las humanidades digitales. Las humanidades y la cultura se han convertido en un sector para la innovación y el desarrollo de nuevas herramientas, no solo en el ámbito académico y de las instituciones culturales, sino también para las grandes empresas (Google, Twitter, Facebook, Instagram, Flickr, etc.), para el desarrollo de nuevos servicios y modelos de negocio, y alcanzar nuevos mercados. El patrimonio cultural se está volviendo una fuente para la innovación (Vinck y Camus, 2019, p.64).

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Los estudios sobre cultura en la Segunda República tienen un punto de partida en el trabajo de Mainer (2006), con un referente actual en Murga y López (2016). Coincidente con el objeto de este proyecto destacan las contribuciones de Izquierdo Expósito (2014) y Jurado (2019). Los estudios sobre las revistas ilustradas en general también son limitados, con referencia en el estudio de Sánchez Vigil (2008). En cuanto al periodo que nos ocupa es fundamental el trabajo de Osuna (2006) y aunque fuera del periodo, el de Mendelsson (2007), de gran interés por estructura y método. Sobre revistas concretas conviene citar el trabajo de Sánchez Vigil (2003), cuya metodología ha sido modelo para trabajos posteriores como el de Elorza Insausti (2011).

Sobre los contenidos los textos también son escasos, en ocasiones solo breves referencias como Correll (2014), o muy especializados como el de Alonso Laza (2004), o de carácter local, como el de Ruiz Llamas (1992). En suma, tanto los estudios históricos en general, como los específicos, carecen de referencias sobre materias concretas del ámbito de la cultura (literatura, música, teatro, cine, fotografía, danza...) y sus manifestaciones gráficas. Se considera de gran interés la recuperación y tratamiento documental de dichos contenidos, al poner a disposición de la comunidad científica un corpus gráfico actualmente disperso e invisible.

3. OBJETO Y OBJETIVOS

El objeto del proyecto es la recuperación y análisis de la información gráfica sobre la cultura española en las revistas ilustradas en el periodo 1931-1936 para su uso y aplicación en investigaciones de la comunidad científica y/o profesional. El estudio se aplica sobre cinco de las más relevantes publicaciones del primer tercio del siglo XX, de periodicidad semanal, profusamente ilustradas y con amplio espacio específico dedicado a la cultura: Blanco y Negro (1891-1936), Nuevo Mundo (1894-1933), Mundo Gráfico (1911-1938), Estampa (1928-1938) y

Crónica (1929-1938). Los objetivos generales son: Selección y recuperación de la documentación gráfica sobre cultura española, poniendo en valor la función informativa, social y cultural de las imágenes; Análisis formal y de contenido de la información gráfica, y conformación de un banco de imágenes CULTURIPRESS en acceso abierto que permita la posterior recuperación y reutilización de las imágenes por la comunidad investigadora y/o profesional. Los objetivos específicos se derivan de los anteriores, destacando entre ellos la perspectiva de género para revelar la aportación de la mujer a la cultura española durante el periodo señalado, desde la autoría/creación hasta su representación en los contenidos culturales.

4. METODOLOGÍA

Se contempla un doble método, cualitativo y cuantitativo, para conocer la cantidad y diversidad de contenidos y establecer las comparativas entre las diferentes publicaciones seleccionadas, siendo el tratamiento y análisis de las imágenes las etapas críticas del proyecto. Durante todo el proceso se realizarán evaluaciones periódicas con el fin de conocer las fortalezas y debilidades, y proceder a las modificaciones oportunas para comprobar y validar los resultados.

5. RESULTADOS Y TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTOS

La creación del banco de imágenes CULTURIPRESS (Cultur Illustrated Press) en acceso abierto se considera una aportación relevante para la comunidad científica en general, siendo las instituciones culturales e investigadores los principales beneficiados con los resultados. El proyecto y el corpus puede ofrecer interés y atractivo a profesionales e investigadores de disciplinas diversas, tanto en ciencias humanas como en ciencias sociales: Investigadores y estudiosos de Arte, Cultura Visual, Comunicación, Prensa ilustrada, Ilustración, Edición gráfica, Historia de la prensa, y de manera específica los vinculados a las materias culturales: arte (arquitectura, pintura, escultura, literatura, música), cine, fotografía, danza, etc., a los que se puede ofrecer el acceso al corpus de contenidos.

Este proyecto ofrece la oportunidad de crear un archivo digital único y una base de datos amplia y coherente conformando un nuevo recurso: una plataforma de contenidos para la búsqueda de información sobre este patrimonio cultural a partir de los metadatos, facilitando la consulta y el acceso a documentos de texto, imágenes o datos derivados. Así mismo, el trabajo desarrollado y el corpus que genera constituyen a su vez una oportunidad para el desarrollo de métodos y técnicas aplicables

para la puesta en valor de otros corpus o conjuntos documentales similares.

En consonancia con el planteamiento del proyecto, el método de análisis integra la perspectiva de género con el fin de conocer la aportación de la mujer a la cultura en el periodo y publicaciones objeto de estudio. El análisis de género contempla dos enfoques, humanístico y tecnológico. Desde el punto de vista humanístico se pretende conocer, analizar y recuperar la aportación de la mujer en la cultura española durante la Segunda República y su función y/o representación en los contenidos culturales. Desde la vía tecnológica el objetivo es la creación de una base de datos específica y la implementación de herramientas (índices) para el acceso a los contenidos (autoría, materia y obra específica) que permitirá nuevos estudios e investigaciones en cada materia (arte, literatura, música, cinematografía, fotografía, música, danza, etc.), con el impacto social correspondiente.

Además del impacto social y la rentabilidad cultural señalada, el banco de imágenes generado (CULTURIPRESS) conlleva, una rentabilidad económica para diferentes colectivos, en especial en los sectores de Edición, Prensa y Publicidad. La disposición de material gráfico en libre acceso conlleva un considerable ahorro en la inversión que debe hacerse en la publicación de las investigaciones, tanto si se trata de libros comerciales como de artículos científicos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Mainer, José Carlos. (2006). *Años de vísperas. La vida de la cultura en España (1931-1936)*. Madrid: Espasa Calpe
- Murga Castro, Idoia; López Sánchez, José María (Eds.). (2016). *Política cultural de la Segunda República Española*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias.
- Izquierdo Expósito, Violeta (2014). Análisis de la información artística en los medios escritos generalistas españoles (El País, El Mundo y ABC), *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20 (2), 1121-1130.
- Jurado Martín, Montserrat (2019). La sección Cultura hoy: De las descripciones teóricas a la realidad práctica. *Estudio de caso de medios impresos en España, Observatorio*, Vol. 13, Nº 2, 2019, pp. 142-166.
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (2008). *Revistas ilustradas en España. Del Romanticismo a la guerra civil*. Gijón: Trea.
- Osuna, Rafael (2006). *Semblanzas de revistas durante la República, 1931-1936*. Málaga: Diputación Provincial

- Mendelson, Jordana (2007). *Revistas y Guerra, 1936-1939*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Sánchez Vigil, Juan Miguel (2003). *La Esfera. Ilustración Mundial (1924-1931)*. Madrid: Libris
- Elorza Insausti, Maddi (2011). *Espejo de un tipo pasado. El País Vasco y la revista Novedades (1909-1919/1928-1929)*. San Sebastián: Kutxa
- Iglesias, Francisco (1980). *Historia de una empresa periodística. Prensa Española*. Editora de ABC y Blanco y Negro (1881-1978). Prensa Española
- Correll Doménech, Vicenta (2014). *La prensa ilustrada en España: las ilustraciones, 1850-1920*.
- Alonso Laza, Manuela (2004). *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid.
- Ruíz Llamas, María Gracia (1992). *Ilustración gráfica en periódicos y revistas de Murcia (1920-1950)*. Murcia: Editum

Cultura visual

Tradición visual: los pintores del Quattrocento y el expresionismo abstracto

Águeda Asenjo Bejarano

Universidad Complutense de Madrid, Spain

Como bien sabemos, a lo largo del Renacimiento las novedades acerca de los diversos ámbitos culturales fueron más que notables generando un cambio social que sin lugar a dudas ha marcado lo que actualmente somos. Consecuentemente, esta transformación se proyectó con creces en las esferas artísticas, siendo por ello que los pintores tuvieron un desarrollo imaginativo que plasmaron en sus obras.

Si prestamos atención detalladamente a las obras de pintores como Fra Angelico, Filippo Lippi, Andrea de Verrocchio, Carlo Crivelli, Masolino da Panicale o Gentile da Fabriano, (entre otros muchos), podemos ver en sus paisajes y espacios la confección de un entorno totalmente libre a su imaginación, siendo el color un elemento esencial para generar estos lugares que parecen etéreos. Son particularidades que pasan desapercibidas si no se aprecian con detenimiento, ya que aunque se combinen las formas más abstractas posibles, la finura y la delicadeza de sus composiciones generan una obra uniforme. Es por ello que gracias a estas representaciones, estos autores encontraron en sus pinturas una vía de escape para plasmar así toda una serie de fantasías coloristas que nos recuerdan y nos emulan a los cuadros abstractos y contemporáneos del siglo XXI. Es un punto en el que los autores del Quattrocento unen las concepciones de diseño y espacio con las de creatividad y utopías ideales: mármoles que parecen acuarelas de campos empapados de agua con pigmentos que se expanden, colinas y montañas que parecen cuerpos geométricos...

Es encontrar en una pieza del siglo XV las grandes obras del arte contemporáneo, siendo la causa de este estudio: cómo estos reflejos se pueden descubrir en el arte del siglo XX. Poder apreciar estas relaciones de color y espacio en grandes artistas como Helen Frankenthaler, Mark Rothko, Agnes Martin, Cy Twombly o Willem de Kooning..., donde las características de pintura e imaginación son esenciales para la comprensión de su obra y lo que representa. Es la interacción entre

espacio ilusorio y táctil, ya que en esas formas encontramos la necesidad de sentir las con el tacto, pero en realidad sólo las podemos percibir con la vista. Es la plasmación de ese aire que creemos que está pintado a modo de cuerpo sólido pero que en realidad es una sustancia vacía que nos genera profundidades. Es la atmósfera de una apariencia de existencia que gracias al color puede formalizarse. Intentar crear una existencia sensible de todo lo que imaginan: el espacio pictórico como fuga y evasión de las realidades comprensibles gracias a la abstracción de los elementos, implicando por tanto que estos autores renacentistas fueron unos pioneros en soñar e imaginar la materia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANFAM, David. *El expresionismo abstracto*. Barcelona: Destino, 2002.
- BAQUÉ, Dominique. *Cy Twombly: Sous le signe d'Apollon et de Dionisos (Monographies)*. París: Editions du Regard, 2016.
- ARGULLOL, Rafael. *El Quattrocento. Arte y cultura del renacimiento italiano*. Barcelona: Montesinos, 1988.
- BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- BAXANDALL, Michael. *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas y el descubrimiento de la composición pictórica (1350-1450)*. Madrid: Balsa de la medusa, 2010.
- BEISSEL, Stephan. *Fra Angelico*. Nueva York: Parkstone International, 2015.
- BLUNT, Anthony. *Teoría de las artes en Italia. 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 2011.
- BRANDON STREHLKE, Carl. *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019.
- BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 2004.
- BUSSAGLI, Marco; GOZZOLI, Benozzo. *Benozzo gozzoli*. Firenze: Giunti (Art dossier, 143), 1999.
- CASTELLI, Patricia. *La estética del Renacimiento*. Madrid: La balsa de la medusa, 2011.
- CLARK, Kenneth. *El arte del humanismo*. Madrid: Alianza Forma, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Fra Angélico: dissemblance and figuration*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

- EVERITT, Anthony. *El Expresionismo abstracto*. Barcelona: Labor, 1984.
- MARCHINI, Giuseppe. *Filipo Lippi*. 2a. ed. Milano: Electa, 1979.
- PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Forma, 2014.
- PEGRAM, Harrison; BOORSCH, Suzanneand. Helen. *Frankenthaler: A Catalogue Raisonné : Prints, 1961-1994*. New York: Harry N. Abrams, 1996.
- SILVER, Nathaniel. *Fra Angélico. Heaven on Earth*. Boston: Museo Isabella Stewart Gardner, 2018.
- SINISGALLI, Rocco. *Leon Battista Alberti: On painting; a new traslation and critical edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- VASARI, Giorgio. *Vidas de grandes artistas*. Madrid: Editorial Mediterráneo, 1976.

ABSTRACTS

RESÚMENES

Imagen y sociedad

Arte Urbana: história, visualidades, estética, denúncia

Isabel Nogueira

Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) /
Universidade de Lisboa, Portugal

Devemos começar por colocar algumas breves considerações, nomeadamente, por referir uma certa insatisfação relativamente à denominação “arte urbana”, do original street art. Mas, atendendo à falta de um nome mais apropriado ou elucidativo, aceitemos preliminarmente esta designação. A arte urbana é, antes de mais, uma arte no espaço público das cidades, que começou por incorporar um tipo de cultura underground e de contracultura, ou seja, à margem ou até oposta ao domínio institucional, mas que vemos, nos tempo recentes, muitas vezes ser apropriada institucionalmente. Pensemos, por exemplo, na grandiosa instalação que resultou da encomenda que o Louvre fez ao artista francês JR, para a comemoração, em 2019, dos 30 anos da pirâmide do Louvre, da autoria do arquitecto Ieoh Ming Pei, construída entre 1986 e 1989. Em 2016, JR fez a pirâmide desaparecer (JR au Louvre); em 2019, desvendou o que chamou *Le secret de la Grande Pyramide*, um trabalho que contou com a colaboração de 400 voluntários.

Na verdade, o que distingue então a arte urbana de uma outra qualquer obra de arte pública? Ou – e de novo um problema –, apesar de a maioria destas obras surgir efectivamente em contexto urbano, existem trabalhos relevantes em contexto não urbano, como zonas portuárias, praias, ou pequenas comunidades, por exemplo. Em suma, a designação “arte urbana” comporta algumas insuficiências, contudo, e até ao aparecimento de um conceito mais operativo, será o que vamos utilizar.

E comecemos por responder à questão atrás enunciada: o que a distingue de outra obra de arte pública? De facto, o que torna a arte urbana singular é sobretudo o seu objectivo ou contexto de produção e de recepção artísticas. Ou seja, a arte urbana é genericamente criada com o objectivo de denunciar ou de chamar a atenção para determinados assuntos, causas ou problemáticas sociais, políticas, culturais, humanistas, de género, raciais, existenciais, ecológicas, etc.

Em suma, podemos afirmar que a arte urbana comporta três coordenadas que, de algum modo, a definem: a plasticidade artística (através de várias técnicas, as mais comuns são graffiti, stencil, cartazes colados, instalação e video mapping), a mensagem (social, cultural, política, etc.), e a visibilidade pública, sobretudo nas cidades. E foi efectivamente com estes objectivos que ela surgiu nos anos 70. Ao longo desta comunicação, vamos traçar um percurso, que se inicia precisamente nos anos 70 e que vem até à actualidade, acompanhado de algumas obras e artistas que consideramos particularmente relevantes e implicativos neste domínio.

Em História, normalmente os elementos estão conectados uns com os outros, quer dizer, não existem exactamente fenómenos isolados, mas constitutivos de acções e de reacções em cadeia. O Maio de 68, em Paris, foi determinante para uma sociedade com sede de mudança cultural, social, política e comportamental, permitindo a afirmação de uma cultura jovem, além da ampliação dos direitos civis. Foi o começo da queda de um mundo conservador, há muito ameaçado. Simultaneamente, e entrando na década de 70, nos Estados Unidos da América, sobretudo em Filadélfia e nos bairros pobres de Nova Iorque, como o Bronx (especificamente South Bronx), associado ao género musical do hip hop surgia o graffiti. A ligação das artes visuais à música tem sucedido inúmeras vezes. Fazendo um breve parêntesis, por estes anos, ainda na década de 60, nas artes visuais, o movimento "Fluxus" surgia, tanto nos Estados Unidos da América (Nova Iorque) como na Europa (Darmstadt e Colónia), conectado a relevantes músicos ligados ao experimentalismo e à música serial electroacústica, como John Cage e Karlheinz Stockhausen, respectivamente.

Mas voltando a Nova Iorque e ao Bronx dos anos 70, a cultura hip hop (hip significa actual; hop refere-se a dança) foi iniciada nas comunidades jamaicanas, latinas e afro-americanas do bairro, que atravessava uma histórica fase de destruição e decadência. O músico Afrika Bambaataa (nome artístico de Lance Taylor, nascido no Bronx em 1957) é reconhecido como o mentor inicial do movimento, tendo-se estabelecido quatro áreas essenciais nesta cultura: o RAP (abreviatura de rhythm and poetry), o DJing, o breakdance e o graffiti. Além de Bambaataa, merece referência Grandmaster Flash, considerado um pioneiro na mixagem musical e um dos primeiros a usarem efectivamente a denominação hip hop. Os objectivos destes jovens eram a denúncia de diversos problemas com que viviam quotidianamente, como pobreza, violência, racismo, tráfico de drogas, carência de infraestruturas e de educação, a própria Guerra do Vietname, etc., mas também a luta pelo domínio territorial, entrando

num sistema de gangues. Assim nascem os tags (assinaturas rabiscadas) ou o bombing (grafiti rápido, associado à ilegalidade), dois dos tipos de desenho mais elementares. Mas rapidamente o grafitti evoluía para desenhos complexos e esteticamente mais sofisticados. Desde este momento à contemporaneidade, nomeadamente à denúncia do contexto de guerra na Europa, a arte urbana tem mantido um papel de relevo, cruzando plasticidade com denúncia.

Cultura visual

El videoclip como vanguardia para masas: estudio de caso de “Universo” de Blas Cantó

José Patricio Pérez-Rufí, María Isabel Pérez Rufí

Universidad de Málaga, Spain / Universidad de Sevilla, Spain

Este trabajo nace desde el cuestionamiento de una idea compleja: la adaptación de la creación artística experimental y vanguardista en formatos audiovisuales en producciones populares y exitosas, con una amplia distribución o comercialización. Sin la intención de polarizar estas dos opciones dentro del amplio espectro de posibilidades de la creación artística audiovisual, destacamos la posición del vídeo musical como formato en el que confluyen la más pura y libre creación artística con la abierta intencionalidad comercial más propia de la publicidad.

La definición del vídeo musical ha destacado con frecuencia su naturaleza experimental, llevando el formato incluso al terreno del videoarte, aunque siempre desde la subordinación a objetivos promocionales o comerciales. La supuesta libertad formal de la que hace gala su discurso explica la aplicación en él de nuevos recursos formales, narrativos o de avances tecnológicos que a veces influyeron en otros formatos. Sin embargo, el característico objetivo comercial y promocional ha condicionado su naturaleza, dado que la industria discográfica y la audiencia consumidora de este formato no han dado carta blanca a los creadores y han mostrado la preferencia por determinadas piezas en detrimento de otras. A partir de aquí, y es la hipótesis que mantiene este estudio, podríamos afirmar que el lenguaje experimental formal y de vanguardia artística en el videoclip de consumo popular masivo queda limitado a recursos visuales y dinámicas expresivas cuyos códigos sean accesibles para la audiencia, reduciendo así el riesgo y el posible rechazo que pudiera suscitar.

Este trabajo propone como objetivo principal el análisis de la configuración formal de un videoclip que pueda erigirse como modelo paradigmático y representativo de la producción del formato dentro de la industria discográfica y televisiva, con objeto de identificar y describir prácticas narrativas y discursivas (en cuanto a realización y edición) que aporten a la obra una identidad cercana a la experimentación y a la

vanguardia audiovisual, incluso si lo hace desde la intención comercial y seductora. La metodología aplicada para lograr este objetivo es el análisis textual de una obra audiovisual, en concreto de un vídeo musical.

El videoclip cuyo análisis se propone es el de la canción "Universo" de Blas Cantó, con dirección de Cristian Velasco. El vídeo fue publicado el 31 de enero de 2020 con la intención de promocionar la candidatura del intérprete en la competición televisiva Festival de Eurovisión (Eurovision Song Contest).

La estrategia metodológica propuesta pasa por el estudio de caso de un vídeo musical. El estudio de caso ha sido un método frecuente en la investigación formal alrededor del videoclip (Vernallis, 2013, 2016; Edmond, 2014; Roig y San Cornelio, 2015; Thaller y Messing, 2020). En el aspecto metodológico, tomaremos en consideración los modelos de análisis textual propuestos por Rodríguez-López (2014), Pérez-Rufí y Jódar-Marín (2019) o Sedeño, Rodríguez y Roger (2016).

Desde aquí queremos insistir en el carácter innovador, vanguardista y experimental del vídeo musical, incluso cuando las expectativas de alta comercialidad influyan y condicionen sumamente su lenguaje.

El vídeo musical seleccionado para el estudio de caso muestra a Blas Cantó interpretando el tema en diferentes escenarios interiores (un plató con un fondo neutro e iluminación a contraluz, otro plató con iluminación de leds también en el fondo, así como el Auditorio de Tenerife) y exteriores, en concreto, un paisaje desértico de rocas y arenas negras ubicado en Lanzarote. Estos planos se alternan con otros que recogen la coreografía de varios bailarines maquillados de negro con purpurina, sobre los que se superpone un efecto de puntos luminosos en movimiento. Considerando el título de la canción, podríamos entender estas figuras como representaciones antropomórficas de un paisaje estelar.

Sin una clara narratividad en la que entren en juego acontecimientos, personajes y transformación de situaciones, podemos categorizar el vídeo como descriptivo, al estar basado en la interpretación del tema por el cantante (performance), de forma paralela a la creación de una experiencia estética visual (conceptual). Desde el momento en que se trata de una puesta en escena con una caracterización de los actantes, podríamos argumentar que Blas Cantó interpreta a un personaje, si bien apenas se articulan componentes narrativos propios de la construcción del personaje.

Con respecto al análisis formal audiovisual, incluso si los tipos de planos más habituales en el vídeo musical son los llamados planos cortos (Primeros Planos y los Planos Medios), en este aparecen con la

misma frecuencia que los Planos Enteros, Planos Americanos y Planos Medio-Largo, en los momentos performativos. Los Primeros Planos se reservan para la primera secuencia con los bailarines y para momentos muy precisos del clip, como aquel en el que Cantó parece emerger hacia el exterior. Muy contados y con una clara intención espectacular son también los Planos Generales, utilizados para presentar al grupo de personajes uniformados, en formación disciplinar o rotando alrededor del cantante, o para finalizar el clip contextualizándolo en “el centro del universo”.

Las angulaciones de cámara más frecuentes son las normales, pero se integran de manera efectista las angulaciones contrapicadas y picadas. Las lentes y elementos ópticos que en ocasiones se colocan entre el objetivo y el personaje provocan distorsiones de la imagen que entorpecen su exposición con nitidez, duplicándolo u ocultándolo. Los movimientos de cámara son constantes. No se activa el sonido diegético. El vídeo cuenta con 180 planos y una duración media del plano de 25 frames (un segundo), que se contraponen a los planos en ralentí. Los efectos visuales se integran con naturalidad en el discurso y no adquieren demasiado protagonismo. El grafismo digital (textos extradiagéticos) presenta el nombre de la canción. El análisis en detalle de la puesta en escena revela un esmeradísimo y cuidadísimo trabajo, de donde resulta un discurso preciosista que no deja al azar el menor detalle.

Una vez analizado el videoclip, podríamos llegar a dos grandes conclusiones. Así, destacaríamos en primer lugar que el aparente discurso caótico del videoclip, con planos con una edición acelerada, movimientos de cámara imprecisos y una huidiza o débil narratividad, oculta en realidad una estructura muy rígida y nada improvisada construida a partir de la propia estructura de la canción y del mensaje de auto-afirmación que transmite la letra. El relato de transformación del estado anímico del personaje se representa visualmente a través de: la evolución de los tipos de planos, la progresiva estabilidad en los movimientos de cámara, el uso de una iluminación que pasa de ocultarlo a mostrarlo, la sucesión de escenografías de los espacios neutros y oscuros a los exteriores abiertos o de una asombrosa monumentalidad o la variación de un vestuario formal a otro que, sin renunciar a su identidad visual previa, incrementa la singularidad del protagonista.

Destacamos en segundo lugar las sutiles referencias a la ciencia ficción audiovisual de las dos últimas décadas en sus motivos icónicos, aspectos que nacen del propio título de la canción (“Universo”) y su significado más inmediato, incluso si la letra no remite al imaginario espacial. La

larga levita podría recordar el vestuario del protagonista de Matrix y los guantes a los antagonistas de la saga Star Wars, la frialdad cromática remite a THX 1138 o a Alien, los áridos escenarios simulan paisajes de otros planetas como los vistos en Oblivion, por no mencionar la canónica en el género y muy anterior 2001: Una odisea del espacio.

Los códigos visuales de la ciencia ficción permiten de esta forma jugar con la metáfora: mientras que la estructura del relato se basa en el sentimiento y sentido profundo del contenido de la canción, la parte visual se basa en la iconografía ligada a una interpretación en clave futurista del título de la canción. Apuntemos que la ciencia ficción también ha sido formal y narrativamente el género que más se ha apoyado en el arte de vanguardia y en la experimentación artística formal (a nivel visual y sonoro), al haberse interpretado en clave futurista. El planteamiento futurista de la ciencia ficción es así coherente con la voluntad de vanguardia del videoclip.

Con respecto a la hipótesis de partida de esta investigación, apuntaremos que el videoclip juega tanto con la experimentación formal y de vanguardia artística como con la aplicación de los efectivos recursos visuales y expresivos comentados, de donde resulta un discurso meditado e intencionado en la funcionalidad de aquellos recursos, muy lejos del caos al que podría conducir la creación artística menos encorsetada. Esta voluntad de rigurosidad en la configuración del mensaje y los referentes visuales de la ciencia ficción hacen accesible el discurso a la audiencia, que puede percibir el cuidado estético y técnico y la sofisticación formal, como recogen decenas de vídeos creados por usuarios de YouTube en los que reaccionan antes el visionado de la pieza. Así pues, el videoclip analizado cumple con su objetivo de resultar una muestra de obra audiovisual vanguardista y experimental, pero al mismo una obra comercial y ajustada a su inicial finalidad promocional en el marco del Festival de Eurovisión.

Imagen y sociedad

Espacio Urbano en disputa: la imagen enunciada en el Muralismo Político en el 'Estallido Social' en Colombia

Gonzalo Ramírez Gómez

Universidad Industrial de Santander, Colombia

El propósito de este trabajo es presentar los hallazgos sobre la construcción de sentido que se genera a partir de la enunciación en una práctica cultural compleja: el muralismo político. Este trabajo de investigación se inscribe en el paradigma interpretativo con enfoque cualitativo, utiliza herramientas etnográficas para la recolección de los datos y métodos semióticos de la Escuela de París, para su análisis.

El corpus de este trabajo se recolectó a partir del registro fotográfico de una serie de murales ubicados en la ciudad de Bucaramanga, ubicada en el Departamento de Santander en Colombia. Además, se recurrió a la entrevista de informantes clave y a la observación del evento por parte del investigador. Es en este marco de ideas, es donde el muralismo adquiere una relevancia y se configura como un elemento cultural determinante en la consolidación de procesos políticos.

El fenómeno del muralismo político que se estudia en este trabajo se enmarca en un suceso mucho más amplio, el Paro Nacional en Colombia de 2021, denominado "Estallido Social de Colombia", que se presentó en medio de la pandemia producida por el Covid 19. Este hecho social y político derivó en múltiples protestas, marchas y enfrentamientos entre manifestantes y fuerza pública. Las protestas tuvieron como precedente el anuncio de una nueva reforma tributaria, e iniciaron el 27 de abril de 2021 y se extendieron durante todo el año.

En un país caracterizado por la ausencia de canales para la libre expresión, el mural se constituye como un escenario de lucha política, donde se muestra el enfrentamiento de los jóvenes contra la negación e invisibilización de las problemáticas sociales que los afectan directamente. En el contexto de las protestas, se dan diversas manifestaciones artísticas y culturales, las cuales muestran temas recurrentes: la corrupción estatal, la desaparición forzada, la represión policial, la igualdad de género y la memoria histórica, entre otros.

Ante este panorama de inconformismo, el gobierno respondió con más represión y censura. El espacio público de las principales ciudades de Colombia, se convirtió en un campo de disputa ideológico, en el cual la imagen representada en los murales y graffitis por los manifestantes, era borrada en los siguientes días por brigadas de personas desconocidas.

Borrar los murales políticos o intervenirlos para cambiar el sentido de sus mensajes, se configura como un fenómeno de “doble censura”, que tiene precedentes en la historia reciente de Colombia. Un ejemplo significativo de esta práctica es el mural “Quién dio la orden”, en el que se muestra la cifra de ejecuciones extrajudiciales y el rostro de los presuntos militares implicados en el delito. Esta obra fue censurada desde su concepción, imponiendo sanciones a los artistas; más adelante el mural fue borrado y se emitió una orden judicial para impedir su reproducción por otros medios de comunicación, incluidas las redes sociales. Finalmente, la pieza gráfica fue protegida por la Corte Constitucional, al considerarse de interés público para la sociedad colombiana.

En el marco de las observaciones anteriores, el mural político es una construcción colectiva, una muestra de autonomía de una comunidad que se organiza a manera de resistencia ante las desigualdades sociales. En ese mismo sentido, el espacio público se convierte en un lugar de manifestación política y cultural, para una comunidad que a través de expresiones artístico-simbólicas da cuenta de sus valores.

Cultura visual

Estudio de recepción juvenil de la publicidad española: significando el Femvertising en España

Inés Martins, Aline Martins

Universitat Oberta de Catalunya, Spain / Escola Superior de Relacions Públiques, Spain

Este trabajo se propone comprender las campañas publicitarias contemporáneas que desafían los estereotipos publicitarios femeninos tradicionales titulada Femvertising y su impacto en un público joven. Se pretende discutir cómo el uso del feminismo en el marketing, en el ámbito del movimiento femvertising, puede transmitir ideas de empoderamiento femenino y promover una representación de la mujer en la publicidad que huye de los estereotipos tradicionales. Se estudiará el movimiento y sus efectos desde un análisis crítico, examinando cómo las nociones comercializadas de feminismo y de la igualdad se basan en los esfuerzos actuales de marketing, es decir, cómo las marcas hacen uso de estos temas en el contenido del marketing que sostiene predominantemente la idea neoliberal de que el logro, el cambio social y la superación de la desigualdad requieren ambición y consumo individual, en lugar de cambios estructurales y resistencia. La metodología utilizada consta de dos fases muy diferenciada: un análisis discursivo-interpretativo y crítico de la publicidad feminista a partir de anuncios publicitarios de marcas españolas a partir del método de variables propuesto por Becker-Herby; y un estudio de la percepción de los anuncios por parte de jóvenes residentes en Cataluña a través de Foco Groups.

Las variables categorizadas por Becker-Herby que permiten identificar la estrategia de la femvertising consideran aspectos como: 1) Utilización de la diversidad: al igual que el feminismo contemporáneo que es interseccional, en esta publicidad las mujeres deben ser diversas (edad, tamaño, origen étnico), y por ello, la femvertising abandona el cuerpo normativizado de las modelos; 2) Elaboración de mensajes expresamente a favor de las mujeres: deben ser inspiradores e inclusivos, que refuercen lo positivo, buscando sentimientos de confianza y autoafirmación. Así, la femvertising rechaza mensajes en los que el producto es la solución a los problemas que tiene la consumidora; 3)

Ruptura de los estereotipos y/o mandatos de género: desafío frente a lo que el patriarcado considera que las mujeres o las niñas “deben ser”. La femvertising utiliza escenarios que rompen los estereotipos, por lo que es raro que se usen mujeres en el espacio doméstico o ejerciendo tareas típicamente femeninas. Por el contrario, suelen aparecer en ambientes competitivos, de ocio, atléticos, profesionales o bien neutros; 4) Minimización de la sexualidad: se trata de negar la “mirada masculina” habitual del sexismo publicitario. En la femvertising, si se exhibe el cuerpo, se realiza de forma mucho más natural, sin exagerar la apariencia con poses sexuales o sofisticaciones estéticas; y 5) Representación auténtica de las mujeres: esta variable se refiere a todos los aspectos publicitarios, desde el talento, el producto, la ambientación o el estilo.

El proyecto está en curso y actualmente se han realizado 03 Focus Groups con un total de 23 jóvenes (12 chicas cisgénero, 10 chicos cisgénero y 01 transgénero). Los resultados preliminares nos indican que predomina entre los/as jóvenes consumidores/as una tendencia a empatizar con las marcas socialmente responsables que se dedican a la militancia de género, y a la vez cierta desconfianza a la asociación forzada de marcas que promocionan la temática feminista.

El estudio toma en consideración la reproducción constante de conceptos como green washing, woke advertising y la militancia masiva de marcas a favor de temas sociales, por lo cual abre un interrogante sobre los esfuerzos actuales del marketing que inspiran las marcas a hacer uso de estos temas en un contexto capitalista y neoliberal, que sostiene que el éxito, el cambio social y la superación de la desigualdad requieren ambición y consumo individual, en lugar de cambios estructurales y sistemáticos.

Cultura visual

Interação entre marca e usuário: interface cotidiana nos quadros de inspiração Pinterest

Eliane M. Soares Raslan

Investigadora independente, Brasil

As redes sociais se tornaram parte do cotidiano da sociedade e as marcas mudam o modo de relacionar online. Nesse contexto analisa-se o perfil da marca Luisa Meirelles na Plataforma Pinterest a partir dos seus quadros de inspirações postados. Este estudo é resultado do Grupo de Estudos PROLIC – Processos de Linguagens das Imagens Cotidianas, cadastrado no CNPQ, vinculado ao curso de Publicidade e Propaganda (PP) da Universidade UEMG. O espaço de produção das interações entre a marca e seus usuários, está relacionado com a interface visual e cotidiana da marca neste ambiente virtual, aumentando as interações e consumo com os potenciais consumidores envolvidos. O compartilhamento destas imagens cria interações entre as pessoas a partir de influência mútua entre meios eletrônicos e sociais, diante deste painel de ideias. A construção deste estudo parte de uma análise teórica e analítica, por meio da observação das postagens de quadros de inspirações da marca Luisa Meirelles disponibilizados na rede social da Plataforma do Pinterest. De início, cabe dizer que os quadros de inspirações do Pinterest, são pastas organizadas com imagens e vídeos referentes a determinado assunto, utilizadas como meio de comunicação. Ao clicar em uma imagem dentro de um quadro, a interface da plataforma sugere algumas imagens que guardam relação com o assunto. O que se busca é verificar se há influência nas decisões de compra dos indivíduos que navegam na plataforma, e se existe alguma ligação entre esse fenômeno com os quadros de inspiração postados. Partindo de um acompanhamento semanal das imagens postadas pelo perfil da marca no Pinterest, a verificação ocorreu entre o período de 01 de junho de 2021 a 30 de dezembro de 2021. Importante reforçar que o presente trabalho visa descrever as ações dos consumidores na plataforma Pinterest, diante das postagens de modelos inspirados pela marca objeto de análise, o que faz com o intuito de descobrir até que ponto o ato de inspirar é um fator determinante no processo de aquisição de bens de consumo ou a

contratação de serviços. A fim de assegurar a facilidade de compreensão do leitor, a obra será dividida em três momentos, sendo o primeiro pautado nas ações de pesquisa, de maneira a apresentar os eventos cotidianos da marca e dos indivíduos que navegam pela rede; em seguida, será estudada a interação visual das imagens postadas pela marca Luisa Meirelles no Pinterest, essenciais para que se entenda o modo pelo qual são desenvolvidas as inspirações cotidianas dos internautas com a marca. O respaldo teórico serão os estudos realizados pelo sociólogo Émile Durkheim, sobretudo os referentes ao espaço e à origem da produção. No terceiro momento, haverá uma abordagem voltada a compreender a influência de compra no cotidiano dos indivíduos, verificando a interação destes com o computador e como se envolvem diretamente com os modelos de inspiração, isso sob a ótica de David Benyon. Além disso, também é preciso considerar os efeitos causados no cotidiano tomando por base as considerações de Michel Maffesoli quanto ao cotidiano das relações sociais e seus efeitos na interface visual cotidiana do ser humano. Os estudos desses autores propiciarão uma reflexão e ainda serão auxiliares para descrever como os quadros da marca Luisa Meirelles da plataforma do Pinterest interferem nas ações dos indivíduos diante da interação visual e da influência de compra no cotidiano digital. É importante ressaltar que o estudo contribui para a elucidação da funcionalidade da plataforma Pinterest para construir e despertar o desejo nos consumidores, uma vez que a intenção do Pinterest é criar quadros de projeções e objetivos.

Historia y filosofía de lo visual

La peste y Banksy: el Año de la Rata

María Isabel Pérez Rufí, José Patricio Pérez-Rufí

Universidad de Sevilla, Spain / Universidad de Málaga, Spain

Movidos por una relación sensitiva con el arte, de evaluación del talento o de indagación de sus mensajes, olvidamos que a lo largo de la historia, lo que hoy identificamos como arte -con todas las objeciones posible-, ha cubierto unos objetivos funcionales. Se ha puesto al servicio de los poderes, ha sido una herramienta divulgativa y didáctica, ha supuesto una intermediación divina con seres superiores y ha cumplido una función documental. Es así como la creatividad de los artistas se ha puesto en muchas ocasiones al servicio de la transmisión de relatos y de la crónica de su momento, cumpliendo con ello lo que hoy entendemos como una función documental.

Ante un desastre como una epidemia, la reacción del arte a lo largo de los siglos ha sido enfrentarse a la dureza de los acontecimientos desde perspectivas religiosas, documentales o críticas, abandonando su potencialidad lúdica o incluso pretendiendo esquivar la inevitable naturaleza expresiva del artista como creador. Con todo, la solemnidad que ha acompañado la creación artística (y la cultura, en general) ligada a las pandemias ha parecido quedar en segundo plano en la pandemia del año 2020 a causa del coronavirus Covid-19: la cultura pareció quedar peligrosamente limitada al ámbito del entretenimiento, y decimos peligrosamente porque el entretenimiento no es más que una de las funciones de la cultura y puede poner sobre las cuerdas su futuro de la cultura si la valoramos exclusivamente como industria del ocio.

Entre las muestras artísticas que los primeros meses de pandemia vio surgir se encuentran las actuaciones de Banksy, fenómeno pop contemporáneo con un discurso crítico apto para masas y para usuarios de Instagram, que recuperó uno de sus motivos icónicos más frecuentes, la rata, desde la crítica y desde cierta perspectiva irónica. Este trabajo parte de la premisa de que el artista callejero Banksy adopta una iconografía histórica en la representación de la enfermedad y la adapta en lenguaje y formato al contexto contemporáneo de la producción artística.

El objetivo del presente estudio no es la valoración crítica de la obra

del grafitero Banksy, sino más bien una observación de la evolución de un tema artístico con una determinada iconografía que se constata cambiante y adaptable a la realidad, pese a que la realidad de las epidemias de enfermedades y su rastro de muertes masivas no ha cambiado desde las grandes epidemias de peste en Europa. Pretendemos así poner en relación el conocimiento científico y las creencias populares históricas con la representación de las epidemias a través de diversas disciplinas artísticas en diferentes siglos.

La evolución entre arte y enfermedad ofrece una de sus muestras recientes en la obra de Banksy al utilizar como metáfora de la pandemia el motivo de la rata, animal que expandió la peste en los siglos precedentes, como se pudo saber en el siglo XX. Es precisamente en el Año de la Rata, 2020, que, supuestamente con origen en China, se expande por todo el mundo una pandemia vírica que guarda sus distancias con la peste pero que comparte con ésta, a través de la obra de Banksy, la rata como metáfora plástica.

La metodología aplicada para lograr los objetivos propuestos pasa por el análisis documental a partir de la revisión bibliográfica desde una postura crítica. Nos valemos así de referencias bibliográficas, hemerográficas y digitales que nos ponen en contacto con información acerca de las manifestaciones artísticas de nuestro interés. Aunque el estudio de la relación entre arte y medicina cuenta con una amplia literatura académica, mucho más limitados son los antecedentes que abogan por la investigación de las relaciones entre arte y pandemia, destacando los trabajos de Marshall (1994) o León Vegas (2010), más allá del precedente de Crawford (1914).

En el arte las epidemias han dado lugar a numerosas representaciones pictóricas. La iconografía de las epidemias es bastante limitada y se resume en representaciones de santos que obraron milagros o atendieron enfermos, o en la representación de la urbe en tiempos de epidemia. Tras las epidemias aparecen obras que representan la crudeza de los días vividos, donde lo cotidiano fue la muerte y dejando, muy seguramente, la necesidad de los artistas de documentar y reflexionar sobre la enfermedad y la muerte, generalmente con implicaciones morales.

Llegados al siglo XX, se tuvo un mejor conocimiento de la enfermedad, que fue definitivo tanto para la práctica médica como para el arte. A comienzos del siglo XX se descubrió gracias a la investigación de los médicos Thompson, Armstrong y Tidswell la causa de la expansión de la peste en los seres humanos, encontrando como principal vía de contagio la picadura de pulgas infectadas.

Este hallazgo será determinante para el cambio de mentalidad

respecto a la peste. Una vez quedó claro el foco de infección, esto es, las ratas y las pulgas que las parasitan, empezará a surgir un paulatino cambio de la visión de la enfermedad. Ya no volveremos a ver las imágenes de muertos en las calles y hogueras que abundaron en la pintura durante siglos. A partir de esta concepción moderna, la representación de la enfermedad y la muerte tomará la forma de las ratas y su pérfido viaje, como hará después Banksy. La primera vez que se hace patente en el arte será a través de la unión de conceptos siniestro-vampiro/rata. Si bien Banksy es muy cuestionado por caer en contradicciones como criticar el capitalismo y a la vez vender su obra a grandes galerías de artes, o ser comparado con artistas pop, de poco calado artístico pero gran popularidad debido a la facilidad para hacer llegar mensajes a un público no especializado en arte contemporáneo, su impacto es indudable.

El motivo de las ratas es frecuente en Banksy, habiéndose identificado hasta 39 tipos de ratas en las calles de Londres atribuidas al artista. Según Teresa Se Sé (2020), “las ratas son una de las mayores fuentes de inspiración de Banksy, acaso por que como él mismo son escurridizas y se mueven en la noche, aprovechando la oscuridad”. El contexto de pandemia y confinamiento en el que ha producido sus últimas intervenciones artísticas liga por fuerza el motivo de la rata no tanto a su carácter escurridizo como a un motivo icono ligado a la enfermedad, a la peste de forma particular y a la cotidianeidad de lo siniestro en nuestras vidas. La rata como metáfora plástica de las epidemias resulta así un motivo con un significado más inmediato que el imaginario propuesto para el Covid-19, como “enemigo invisible (Jiménez-López, López-Díez y Bonales-Daimiel, 2020).

Los resultados nos llevan a concluir que la pandemia provocada por el coronavirus Covid-19, como problema de salud mundial pero también como evento mediático, encuentra en Banksy un creador de una naturaleza común, como modelo paradigmático de arte mediático, o mediatizado, ligado a la información de actualidad y a la digitalización de la producción cultural. La paradoja de las intervenciones artísticas de Banksy está en su carácter efímero, con lo que su obra, ligada a la actualidad informativa, trasciende lo material del formato para quedar en el registro de los medios. La obra se convierte así en un post, un documento en una red social, una entrada en la base de datos de un medio digital o un ejemplar de un medio impreso que se haga eco de las intervenciones. Banksy se convierte así en un fenómeno mediático que no sólo cuestiona el concepto de la autoría, sino también la propia materialidad de la obra y su potencial valor documental, que ponemos en duda.

La pandemia provocada por el virus del coronavirus, como problema de salud mundial pero también como evento mediático, encuentra así en Banksy un creador de una naturaleza común, como modelo paradigmático de arte mediático, o mediatizado, ligado a la actualidad y a la digitalización de la producción cultural. Paradójicamente, en el Año de la Rata la pandemia más mediática de la historia y uno de los artistas contemporáneos también más mediáticos, se dan de la mano en la mención a la rata, a la que hemos definido como metáfora plástica de la peste, cuyas epidemias han servido de inspiración a multitud de artistas a lo largo de los siglos. Cabe preguntarse si el recuerdo de Banksy perdurará en el tiempo como lo hicieron las representaciones de la peste del siglo XVII.

[Tema Destacado] La cultura visual ante la creación y recreación de identidades, etnias y géneros en tiempos globalizados

Marginación política y médica del cuerpo femenino en la pintura de castas. Sus ecos en la cultura de la globalización

Mihaela Luminita Albisoru

Universidad de Monterrey, Mexico

El presente estudio parte de la premisa que la pintura, en general, no es un lugar inocente, sino que es un sistema de significaciones simbólicas que se anclan en el imaginario colectivo. La pintura de castas ha sido uno de estos sistemas, a través del cual se ha perpetuado un discurso clasista y discriminatorio, y aún más para la mujer. Se pretende señalar cómo el arte se convierte en un reflejo de la marginalidad, denunciando o reproduciendo un discurso, a través de la exclusión y estereotipación política y médica del cuerpo femenino en la pintura de castas.

La distorsión iconográfica permitió al Viejo Mundo ver al otro, así como a los representados verse a sí mismos a través de los ojos de los demás, de una manera muy alejada de la realidad. Los efectos de este gesto los resentimos desde la pintura de castas, del siglo XVIII, hasta hoy, en la imagen contemporánea. Sí bien, el prototipo de la mujer latino americana en la pintura religiosa respondió a los estándares europeos, fue el reflejo extendido y profundo de la proyección religiosa católica en las colonias; hubo algunas excepciones en las cuales se pudo reconocer la mujer como latino americana por su indumentaria o por rasgos raciales.

Por otro lado, es notoria la ausencia casi total de la mujer blanca en la pintura de castas, una pintura laica que respondió a intereses políticos, ideológicos y de mercado. Esta fue sustituida por la mujer india o mestiza, cuyo cuerpo físico se convirtió en un dispositivo de transmisión de los nuevos imaginarios colonialistas, definiendo las formas de estar femeninas. La sexualidad, las enfermedades y las manías que dicho cuerpo contenía, orillaron a la mujer a dos escenarios posibles, el primero adoptar el camino del matrimonio o del convento o, el segundo, tomar el camino de la vida promiscua. Estos se convirtieron en fuerzas simbólicas y de significación que dictaron imaginarios radicales en la

Nueva España, todo desde la proyección visual masculina. Para una mayor comprensión de estos constructos, la investigación trae algunas aportaciones desde la medicina colonial, muy responsable en la época de la pintura de castas en la construcción social de la raza y del género, mediante la regulación y la disciplina de los cuerpos. En pocas ocasiones las investigaciones de diferentes áreas de conocimiento han relacionado la dimensión política de la medicina como vehículo de conquista y dominación, fuera de continentes como África. Son muchos los discursos que magistralmente la pintura ha logrado sintetizar perpetuando en muchas ocasiones la marginación, la discriminación, el clasismo, la agresividad. Es por ello que el presente estudio pretende evidenciar una representación visual de la mujer que carece de identidad propia pero sí una imagen “dictada para reforzar los tópicos europeos sobre la ligereza de las mujeres novohispanas, confundidas con la mítica naturaleza del nuevo mundo” como afirmaba María Teresa Constantín.

[Tema Destacado] La cultura visual ante la creación y recreación de identidades, etnias y géneros en tiempos globalizados.

She's a Brick...House: An analysis of meaning and memorialization of two monuments of Black women in the United States regarding nation and race

Amanda Hussein

Washington State University, United States of America

Within the last decade or so, the United States has begun to commemorate and memorialize through monuments the contributions of Black women. In contrast, historically and generally most all of the US monuments, including commemorative memorials of wars and fallen soldiers, feature prominent white, male figures. Examples include George Washington, Abraham Lincoln, selected Civil War generals, plus major Civil Rights activists like MLK Jr. In most all these cases, the subjects of collective memory and memorialization are white men, with a few exceptions. Since the advent of the MeToo movement and Black Lives Matter, advocates are calling for greater inclusion of minority women and their contributions. A case in point is the scarcity of memorials featuring minority black women. Memorials and monuments are rich historical and political evidence of how a society favors specific ethnic groups. The more monuments, the more valued is that ethnic group, the less monuments, the less valued. Therefore, as monuments of a minority group begin to grow, we can learn much about race, politics, and ethnic value of this group. For this reason, an analysis of two monuments of Black women should provide an important and crucial discussion of the collective US formation of race and national perspective.

In this paper, I will analyze the meaning and memorialization behind two monuments of Black women in the United States in connection to the parameters of nation and race. The first monument located at the University of Pennsylvania, called "Brick house" (Figure 1), exists as a communal monument, therefore is not of any historical woman. The second monument is a collection of three different women, each offered in an individualistic manner, who each influenced the city of Boston. However, within the three women memorialized (Figure 2), I am choosing

to discuss only one of the three, Phillis Wheatley, the first African female poet in the United States. Both monuments, Figures 1 and 2, provide a different commentary on the contributions of a group of women who have formed part of the fabric of our nation. The two monuments also offer material to analyze, critic, and discuss race and racism. My analysis and comparison will interweave the theory of history and memory by Patrick Hutton (*History as an Art of Memory*) as well as Toni Morrison's (*The Source of Self-Regard*) theory of women, race, and memory to flesh out the hidden power of each.

HUTTON AND MORRISON AD APPLIED TO MONUMENTS

Patrick Hutton, in his work *History as an art of memory*, states: "Historical memory... is a function of the power to determine the way in which the past is to be presented" (Hutton, 1993: p. xxiv). Hutton also states that history is best appreciated as an art of memory (Hutton, 1993: p. xxiv). For Hutton, memory, the skill or art of remembering, is a "resource for recovering lost worlds" (Hutton, 1993: p. xviii). History is "a way of codifying and lending substance to valued traditions, notable those that incorporated notions of development or progress" (Hutton, 1993: p. xviii). Hutton describes how the lines between history and memory become blurred. For this reason, other voices, those not always described in history books, are worthy of memory and must be included in the "official narrative". Hence his application applies to analysis of other voices, those voices of stories hidden within monuments.

However, to push this analysis further, Toni Morrison's literary pieces connect history and memory concerning, women, race, and history. Throughout history, those who have defined what connotes history have been males. Morrison describes the nature of men's universal dominance with these words:

...the concept of masculinity still connotes adventure, integrity, intellect, freedom, and, most of all, power. "Man is the measure of man" is an easily dismissed observation in a modern context, but masculinity is very much the measure of adulthood (personhood). Proof is everywhere. It shapes the wishes of women who believe they are born to please men as well as those who want to have what males claim for themselves. It ignites the tough, thorough, just, and reasonable. Rigorous intellect, commonly thought of as a male preserve, has never been confined to men – but it has always been regarded as a masculine trait...The problem, therefore, is this: the tacit agreement that masculinity is preferable is also a tacit acceptance of male supremacy... (Morrison, 2019: p. 92-3)

Morrison's message demonstrates the power wielded by males in general. U.S. society in general views males with different standards,

rules, behaviors, and characteristics than females. This viewpoint of a masculine superiority plays a critical role in terms of history, in terms of (collective) memory, in terms of monument.

In addition to Morrison's description of male dominance, the role that race plays into the dialogue of history and memory demonstrates another important facet of my paper. Morrison states:

I have been thinking for some time now about the validity or vulnerability of a certain set of assumptions conventionally accepted among literary historians and critics and circulated as "knowledge". This "knowledge" holds that traditional, canonical American literature is free of, unformed by, and unshaped by the four-hundred-year-old presence of first Africans and then African Americans in the United States. It assumes that this presence – which shaped the body politic, the Constitution, and the entire history of the culture – has had no significant place or consequence in the origin and development of that culture's literature...There seems to be a more or less tacit agreement among literary scholars that because American literature has been clearly the preserve of white male views, genius, and power, those views, genius, and power are removed from and without relationship to the presence of black people in the United States – a population that antedated every American writer of renown and was perhaps the most furiously radical, impinging force on the country's literature. (Morrison, 2019: p. 140)

In this quotation, Morrison unpacks a description of how racial bias in history and collective memory have played on the national literature of this country. The canon has historically and traditionally celebrated male, Caucasian authors. Black individuals have possessed little to no impact within American literature. They have not been remembered or celebrated, yet they have formed part of the very fabric of American society and culture. One cannot help but ask, what does this exclusion state about African Americans? Have they truly not had impressive authors and individuals to celebrate? Or does this lack of contribution narrate a different story? According to Morrison, historical and literary memory portrays a limited and lacking picture, one that demonstrates a lack of appreciation and respect for the African and African American voice. Granted, in this paper, I do not address specifically voices but rather monuments. However, if voice and memorialized contributions of African Americans via monument possess any correlation, an argument regarding voice directly connects to memory, monument, and contribution.

Historia y filosofía de lo visual

De 'La Desbandá' a Guernica. La universalidad de los imaginarios de la guerra en la obra profana de Luis Ortega Bru

Javier González Torres

Fundación Victoria / Universidad de Málaga, Spain

El dolor, el drama y la tragedia que se vivencian en todo conflicto son aspectos abordados por el arte del siglo XX. El ejercicio que Pablo Ruiz Picasso lleva a cabo en Guernica (1937) convierte en procedimiento global la exposición plástica de la irracionalidad de estos atropellos. Y, en su trascendencia estética, el lienzo también sirve de elemento de referencialidad para otros creadores.

Es en ese sentido en el que lo universal tiende a lo particular el que marca de manera indeleble a Luis Ortega Bru (san Roque, Cádiz, 1916 – Sevilla, 1982). La conexión se produce en un doble sentido: al sintonizar con el grito contrario a la violencia ejercido por el referente picassiano y al experimentar él mismo la sinrazón y el odio, tanto en la Guerra civil como en los primeros años de la dictadura franquista.

En la construcción de su identidad, Ortega asume el alegato de denuncia de las atrocidades que ejerciera Picasso en un proceso de reinención personal y de significativa necesidad. Dotado de una destreza singular para el dibujo y el modelado en barro, su captación de las gráficas vanguardistas le lleva a ganarse la vida en la reposición del patrimonio religioso andaluz sin olvidar la indagación en registros alejados de todo convencionalismo. Es en la particular combinación entre tradición y modernidad donde el artista encuentra el camino idóneo con el que cumplir con los encargos, dotándolos de una personalidad intrínseca que conecta con el panorama general de regeneración de las artes plásticas españolas.

Siguiendo ese proceder, el objetivo de la presente propuesta es analizar cómo en su obra profana los elementos fundamentales de Guernica actúan de referente para un catálogo de obras pictóricas y escultóricas que comienzan en la década de 1940 y que se extienden por un período de más de 30 años.

[Tema Destacado] La cultura visual ante la creación y recreación de identidades, etnias y géneros en tiempos globalizados

Diversidad funcional como acontecimiento en el arte

David Domínguez Escalona

Universidad de Granada, Spain

Cada vez son más numerosas las medidas y herramientas que facilitan al arte y conocimiento el acceso a personas con diversidad funcional. Sin embargo, las políticas y estrategias de inclusión social, paradójicamente, puede poner en evidencia y potenciar de forma negativa las diferencias de estas minorías en riesgo de exclusión social que se pretende ayudar, cuando deberían ponerse en valor, pues podrían ser un gran potencial. Numerosos son los creadores que, condicionados por una lesión o enfermedad, han desarrollado peculiares y sofisticadas formas de pensar o de actuar que, incluso, han revolucionado el panorama artístico a lo largo de la historia. Esto, sin duda, puede poner en entre dicho ciertas ideas preconcebidas y abrir nuevas vías en la investigación, como sugiere el neurólogo Oliver Sacks, ayudando a redefinir nuevas formas de relación con nuestro entorno, con nosotros mismos y con la propia discapacidad.

Imagen y sociedad

Fotoperiodismo y estereotipos. Las historias que pueden cambiar el mundo

Pilar Irala-Hortal

Universidad San Jorge, Spain

El fotoperiodismo no está libre de representaciones estereotipadas. No se trata de que los periodistas busquen reforzar conscientemente determinadas imágenes, sino que los propios enfoques de los fotorreportajes ahondan en las mismas fórmulas visuales aprehendidas y heredadas de lo social, económico y cultural. Podríamos comparar esta realidad a lo que sucede con el big data. Un sistema digital e inteligente pensado para no cometer los errores humanos los refuerza ya que ha aprendido de ellos, de sus datos y de sus informaciones. En el periodismo visual se repiten una serie de enfoques y temas que, repetidos constantemente, permiten mantener estereotipos. La presente investigación tiene como objetivo principal explicar esta circunstancia, exponer ejemplos y aportar soluciones para que el fotoperiodismo y su capacidad de crear y cambiar los archivos visuales de los ciudadanos sea una herramienta eficaz en la difusión de historias alternativas, aquellas que pueden cambiar el mundo.

GLOBAL  KNOWLEDGE
ACADEMICS

WWW.GKACADEMICS.COM

