

Patrimonio cultural y entornos virtuales. Aportes teóricos desde los estudios de la imagen y la estética experimental.

<Marina Gutierrez De Angelis y Gorka López de Munain.

Cita:

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/marina.gutierrez.de.angelis/3>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pwOQ/w1o>

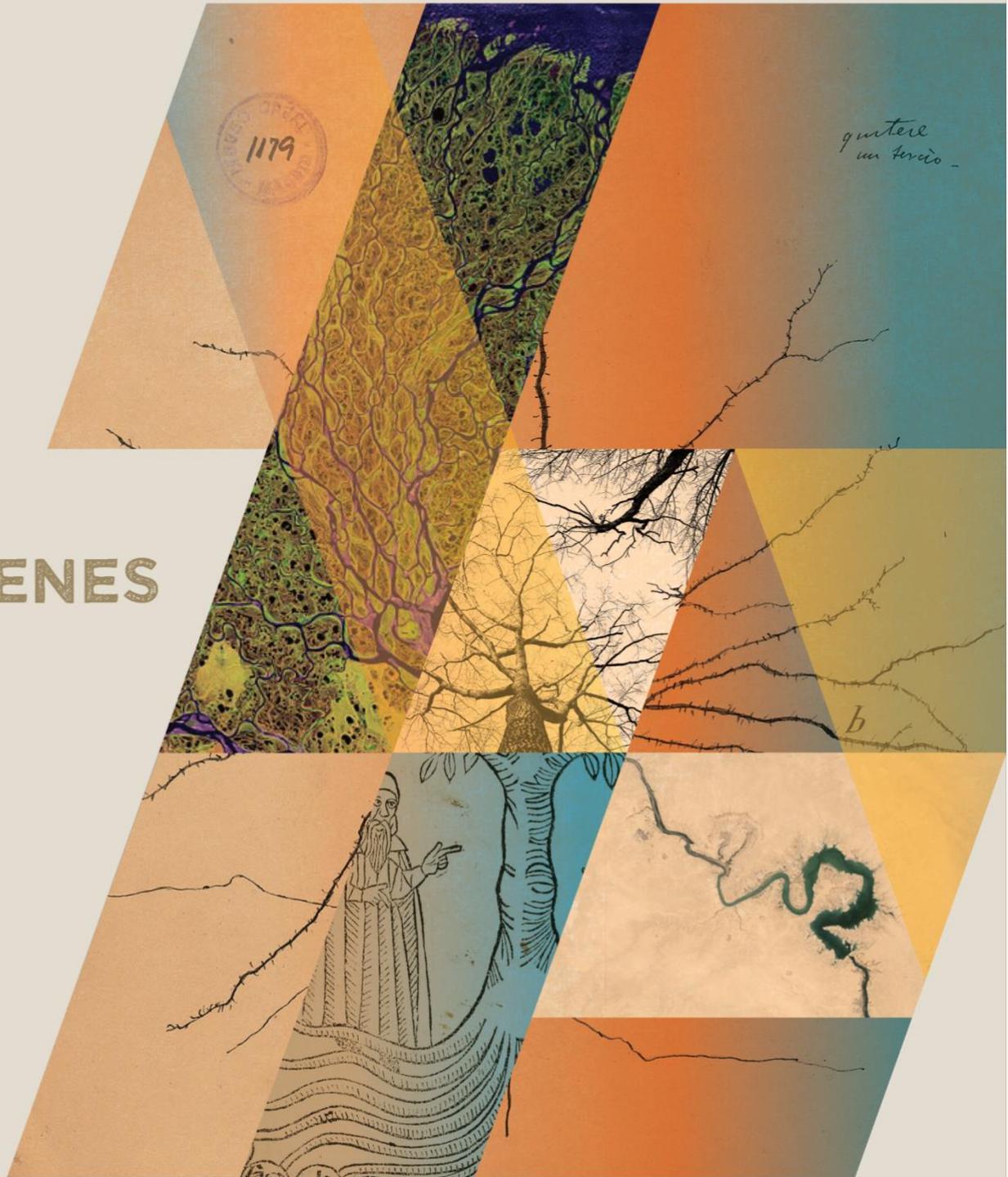


Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

27-29 DE OCTUBRE DE 2021
**III SIMPOSIO INTERNACIONAL
DE CULTURA VISUAL 2020-2021**
**LA INTERDISCIPLINARIEDAD
EN EL ESTUDIO DE LA IMAGEN**

LIBRO
DE
RESÚMENES



Comité Organizador

Grup APES. Estudis de Cultura Visual. Departament d'Història de l'Art, Universitat de València

Comité Científico

Jaime Cuadriello, Universidad Nacional Autónoma de México

John Cull, University of Virginia

Reyes Escalera Pérez, Universidad de Málaga

Pedro Campa, The University of Tennessee at Chattanooga

Cristina Vidal Lorenzo, Universitat de València

Alejandro García Avilés, Universidad de Murcia

Gabriela Siracusano, Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura "Dr. Norberto Gifa", Universidad Nacional Tres de Febrero

Anacleto Ferrer Mas, Universitat de València

Kathryn Rudy, University of St Andrews

María José López Terrada, Universitat de València

José Ramón Marcaida López, University of St Andrews

Ángel Felipe Jerez Moliner, Universitat de València

Juan Vicente García Marsilla, Universitat de València

Carmen Ripollés Melchor, Portland State University

Mireia López-Bertrán, Universitat de València

Marisa Vázquez de Ágredos Pascual, Universitat de València

Candela Perpiñá García, Institut d'Educació Secundària Pare Arques de Cocentaina

Maquetación

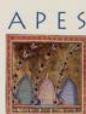
Andrés Herraiz Llavador

Cómo citar esta publicación

Grupo APES. Estudis de Cultura Visual (eds.), *III Simposio Internacional de Cultura Visual. La interdisciplinariedad en el estudio de la imagen. Libro de resúmenes*, Valencia, Universitat de València, 2021. ISBN: 978-84-09-34663-9

Organizan:

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA Departament d'Història de l'Art



Colaboran:

CEHA
Comité Español
de Historia
del Arte

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA
Facultat de Geografia i Història

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES



Presentación

La Iconología pretende una aproximación a la historia cultural desde el estudio de la imagen. Para tal propósito es necesario dominar y poner en relación una amplia variedad de disciplinas, como ya hiciera Panofsky, entre las que habitualmente destacan la historia, la literatura o la teología. Sin embargo, como proponemos en este simposio, la interdisciplinariedad no se limita necesariamente al ámbito humanístico.

Por otro lado, pese al tiempo transcurrido desde los trabajos panofskyanos, no siempre se ha logrado una integración real entre la Historia del Arte, encargada del estudio de la imagen y a la que se han sumado los Estudios de Cultura Visual, y el resto de disciplinas. Entendida, en ocasiones, como una imposición metodológica, a menudo, la interacción interdisciplinar se ha resuelto de manera superficial.

Ante esta problemática y la dificultad que implica su aplicación, el objetivo de este simposio es promover la interrelación entre disciplinas para el estudio de la imagen. Concretamente, proponemos una aproximación tanto al significado de esta como a su función cultural en diferentes contextos desde perspectivas innovadoras. Para ello, se han programado cinco ejes temáticos, en los que la imagen vertebrará la construcción de los distintos discursos propuestos en cada una de ellas.



ÍNDICE

IMAGEN Y PALABRA	1-30
1. <i>Reading and seeing martyrdom in the Sainte-Chapelle: The lost inscriptions in the wall paintings of the upper chapel.</i> Emily Guerry.....	1
2. <i>Qui legit, intelligat. La palabra escrita en la pintura medieval y moderna valenciana.</i> Julio Macián Ferrandis	2
3. <i>Historia de una creación: la imagen de Sant Vicent Ferrer.</i> Óscar Calvé Mascarell	4
4. <i>La visualidad artística de la entrega de las insignias en el ritual de ordenación presbiteral.</i> Pacual Ángel Gallart Pineda	6
5. <i>Imágenes-texto en los manuscritos computacionales de la alta Edad Media: aproximaciones desde la Historia Cultural.</i> Pilar Recio Bazal	7
6. <i>Cultura visual, Epigrafía y Paleografía: un estudio multidisciplinar de la escritura jeroglífica maya.</i> Diego Ruiz Pérez.....	9
7. <i>Espejos de papel: «Vidas» de santos en imágenes (siglos XVI y XVII).</i> Paula Almeida Mendes	10
8. <i>Imagen y texto en las escaleras jeroglíficas mayas. Una aproximación desde la perspectiva de la retórica visual.</i> Elena San José Ortigosa	11
9. <i>Imagen y palabra en «el beso (los enamorados)» de Gustav Klimt.</i> Julio Vives Chillida	13
10. <i>Propuesta metodológica de análisis para las ilustraciones en los relatos de viajes.</i> Teresa Calvo del Valle	15
11. <i>El corazón del obispo entre la pluma y el pincel: correspondencias del texto a la imagen en el retrato de Manuel Fernández de santa Cruz y sus sermones mortuorios.</i> Montserrat Andrea Báez Hernández	16
12. <i>What will to verse be? Un emblema contemporáneo.</i> Rafael Zafra Molina	17
13. <i>The photo-biography of the artist: the tools of literary analysis at the service of visual analysis.</i> Pierre-Emmanuel Perrier de La Bâthie	18
14. <i>El uso de la imagen sagrada en la «Carta a Luis XIII, Rey de Francia» de Francisco de Quevedo.</i> Ángel Pérez Martínez.....	20
15. <i>Blessed Be the Fruit: Santa Brígida y el referéndum por el derecho al aborto en Irlanda.</i> Elena Monzón Pertejo y Victoria Bernard López	21
16. <i>El grabado de retrato en los primeros libros impresos. La valoración de la persona como profesional en algunos ejemplos del Humanismo Español.</i> María Josefa Cuesta García de Leonardo	23
17. <i>Corpses on Display: Photographs of Murdered Women in the Early Republican Turkish Press (1923-1938).</i> Idil Cetin	24
18. <i>Goethe, Gauguin's and a synthesis of self. An interdisciplinary approach to Paul Gauguin's «Self-portrait with Halo and Snake».</i> Irina Stotland.....	26

19.	<i>EL MAPA AL REVÉS. De la representación a los agenciamientos: Usos de imágenes técnicas y producción territorial.</i>	
	Paulo Luiz Coqueiro Andrade.....	28
20.	<i>«Cómo una sola estampa ennoblece a un libro». Frontispicios de impresos andaluces (siglos XVII-XVIII).</i>	
	Reyes Escalera Pérez.....	30
IMAGEN Y PENSAMIENTO		31-74
21.	<i>Icons of Virtue: Women in the Literary and Artistic Imaginary of Early Modernity.</i>	
	Hilaire Kallendorf	31
22.	<i>La imagen superada por el relato.</i>	
	Fernando Infante del Rosal.....	32
23.	<i>La idea de abstracción en la cultura visual medieval.</i>	
	Vicent Debais	33
24.	<i>La interdisciplinariedad como viaje en la obra de Mieke Bal: consideraciones en torno al concepto de traducción.</i>	
	Patricia García Gómez.....	34
25.	<i>Resignificar el Sacrificio de Isaac. Una aproximación filosófica al Génesis 22.</i>	
	Andrés Herraiz Llavador.....	36
26.	<i>The aesthetic sensitive and feminist semantics of Marliete Rodrigues' figurative art.</i>	
	Ilzy Soares-Silva	38
27.	<i>La Pathosformel Ninfa, ¿un método en la obra de George Didi-Huberman?</i>	
	Ada Naval García	39
28.	<i>Imagen y pensamiento en la práctica terapéutica: la experiencia de Carl Gustav Jung en El Libro Rojo.</i>	
	Elena Álvarez-Ossorio Bas.....	42
29.	<i>Hacia una iconología de las connotaciones en arquitectura. Continuidad del legado de Aby Warburg en la obra de Juan Antonio Ramírez.</i>	
	Miguel Ángel Navarrete Santana	44
30.	<i>Philosophy, Pedagogy and the Visual Arts.</i>	
	Dan O'Brien.....	46
31.	<i>«Y el color Nada se dirigió a mi»: Nelly Sachs, Paul Celan, Heinz Holliger, Anselm Kiefer.</i>	
	Antoni Gonzalo Carbó	49
32.	<i>La epistemología visual como antiestética.</i>	
	Pablo Caldera Ortiz	52
33.	<i>Fordlândia: una ciudad habitada.</i>	
	Yuri Firmeza	54
34.	<i>Hacer durar la experiencia. Imágenes e imaginarios de una ciudad ocupada.</i>	
	Felipe Corvalán Tapia.....	56
35.	<i>Contaminación y heterogeneidad: Documents y su propuesta de una experiencia visual.</i>	
	Valeria Biondi	58
36.	<i>Cristos-eucarísticos: imagen, teatralidad y liturgia en la España de los siglos de oro.</i>	
	Javier González Torres	60
37.	<i>Hacia una fenomenología ampliada en el estudio del cine y sus fricciones con la historia del arte, la geografía y la filosofía. El caso de Jean-Luc Godard.</i>	
	Irene Valle Corpas	62

38.	<i>Las siete cabezas de Glauber Rocha. Observaciones sobre la naturaleza de la imagen cinematográfica, a partir de algunos films del líder del «Cinema Novo».</i>	
	Antonio Castilla Cerezo.....	64
39.	<i>Simbolismos y significados tejidos y bordados. La construcción de una cultura visual religiosa a partir de motivos decorativos en el arte textil histórico.</i>	
	Santiago Espada Ruiz	66
40.	<i>Inscribing Names and Describing Flowers: Meanings of the World and Art in two Paintings from the Charterhouse of Villeneuve-lès-Avignon.</i>	
	Clara Lieutaghi.....	68
41.	<i>Iconomics?</i>	
	Terry Smith.....	70
42.	<i>La imagen superviviente: San Rafael en Córdoba, devoción y promoción Política.</i>	
	Clara Sánchez Merino y Manuel Pérez Lozano	71
43.	<i>«Lo abyecto» en el imaginario de santa Mariana de Jesús (1618-1645).</i>	
	Carmen de Tena Ramírez.....	73
IMAGEN, MÚSICA Y ESPECTÁCULO		75-106
44.	<i>La Danza de las Vanguardias: el caso Severini.</i>	
	Cristina Santarelli	75
45.	<i>Visualitat, música i escenificació. L'activació de les imatges en la litúrgia medieval del Nou d'octubre.</i>	
	Francesc Granell Sales.....	76
46.	<i>Simbología mariana en los bailes procesionales de la Virgen de la Salud de Algemés (Valencia).</i>	
	Andrés Felici Castell	78
47.	<i>Cuerpo como dispositivo de la danza. Construcción de las imágenes del cuerpo en la danza escénica occidental de los s. XX y XXI.</i>	
	Agnès López Río	80
48.	<i>Deconstruyendo al macho. Del imaginario visual de C. Tangana a la confrontación con las masculinidades de El Madrileño.</i>	
	Raquel Baixauli Romero y Esther González Gea	82
49.	<i>La imagen musicada: la conjunción de la imagen y la música en el marco cinematográfico.</i>	
	Josep Torelló Oliver.....	84
50.	<i>«Todo en el mismo sitio y al mismo tiempo». Exploding Plastic Inevitable. Cuando The Velvet Underground era la banda de Andy Warhol. Un proyecto de reconstrucción.</i>	
	Francisco Javier Panera Cuevas	85
51.	<i>Euterpe's Mirror: Opera and Social Imagery in Twentieth-Century Italy. The case of the «minor» print in Mario Belluci La Salandra's Iconographic Music Collection (1920-1966).</i>	
	Francesco Dragoni.....	88
52.	<i>El emblema musical de la vanitas en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa.</i>	
	Montiel Seguí	90
53.	<i>Los fundamentos de la visualidad en la alegoría de la Música.</i>	
	María Montesinos Castañeda	91
54.	<i>Imagen, sonido y color en la Bauhaus.</i>	
	Magdalena Polo Pujadas.....	92
55.	<i>Inserciones: la pintura en el encuadre.</i>	
	José Enrique Monterde Lozoya y Marta Piñol Lloret.....	94

56.	<i>Neobarroco, convergencia cultural y «Dallas». Una aproximación interdisciplinar a las lógicas del entretenimiento contemporáneo.</i>	
	Jose Antonio Roch Ortega.....	96
57.	<i>Imágenes para el consumo. Usos, recreaciones y apropiaciones.</i>	
	Sonia Ríos Moyano.....	98
58.	<i>Referencias iconográficas de la Historia del Arte en el universo del cineasta Zack Snyder.</i>	
	Miguel Ángel Rivas Romero	101
59.	<i>Bailar la pintura. Análisis de la imagen identitaria y la representación de tableau vivant en los espectáculos folklóricos valencianos.</i>	
	Enric Olivares Torres.....	103
60.	<i>El tratamiento de los personajes femeninos en los videojuegos.</i>	
	Sandra Sánchez García.....	105
	IMAGEN Y CULTURA MATERIAL.....	107-118
61.	<i>Body; Image and Artefact.</i>	
	Benjamin Alberti	107
62.	<i>Ephemeral Images.</i>	
	Patricia Spyer	108
63.	<i>Textos y contextos visuales de cuatro corporales tejidos por santa Clara de Asís.</i>	
	Lara Arribas Ramos	110
64.	<i>From Images to the Illustrated Page: The Illustrated Book in Lyon (1480-1600).</i>	
	Barbara Tramelli.....	112
65.	<i>Patrimonio cultural y entornos virtuales. Aportes teóricos desde los estudios de la imagen y la estética experimental.</i>	
	Gorka López de Munain y Marina Gutiérrez De Angelis.....	113
66.	<i>Formación e impacto de la cultura visual omeya y su proyección histórico-artística.</i>	
	Víctor Rabasco García	115
67.	<i>De-construyendo el espacio: el cerro del Castillo de Lebrija (Sevilla).</i>	
	María del Castillo García Romero	117
68.	<i>Ternate Image-Makers and the Banda Journal: Multimedia Ethnographic Encounters.</i>	
	Danishwara Nathaniel.....	118
	IMAGEN Y NATURALEZA	119-130
69.	<i>El Mundus symbolicus de Picinelli en el manual de destilación del visitador de boticas Esteban Núñez.</i>	
	John Slater.....	119
70.	<i>A imagem como inscrição artecientífica: a linguagem visual na filosofia da ciencia.</i>	
	Thiago Rafael da Costa y Ariadne Marinho Machado	120
71.	<i>La imagen del caracol en la Edad Media (siglos XIII-XIV). Contextos, tipos iconográficos y aproximaciones al significado.</i>	
	Emilio Jesús Díaz García	122
72.	<i>La cigüeña y el cocodrilo. La simbología animal en la medallística de Napoleón Bonaparte.</i>	
	Antonio Mechó González.....	124
73.	<i>La diversidad geográfica de las plantas ornamentales en un bodegón de José Genovés Llansol (valencia, 1850-1931) o la necesidad de un estudio multidisciplinar.</i>	
	María José López Terrada	126
74.	<i>Entre la historia del arte y la geografía: un nuevo terreno común para humanistas digitales.</i>	
	Jorge Sebastián Lozano.....	127

75. <i>El paisaje habla, nosotros lo vemos. Lenguaje paisajístico a través del medio cinematográfico.</i> Alicia Palacios-Ferri	128
76. <i>Liber apertus, liber clausus: frontispicios y visualización del conocimiento matemático en libros de los siglos XVI y XVII.</i> Fabián Valdivia Pérez	130



IMAGEN Y PALABRA

1. Reading and seeing martyrdom in the Sainte-Chapelle: The lost inscriptions in the wall paintings of the upper chapel

Emily Guerry

University of Kent

eguerry@kent.ac.uk

Resumen

Como bien This paper presents new evidence for identifying and understanding the decorative programme of Gothic wall paintings the Sainte-Chapelle, which represent forty-four Christian martyrs seen dying in suspended animation. It will show how (and why) the painters employed by King Louis IX (d. 1270) selected this constellation of saints and it will expose a central iconographic theme, one that emphasises holy death as divine coronation. After an examination of the restoration records, including a wealth of unpublished source material from nineteenth-century artisans (especially their traces of lost inscriptions of the saints' names), will attempt to show how this study of the relationship between text and image intersects with a site-specific reflection of salvation history, one that celebrates a very local (and very royal) cult of saints.



2. Qui legit, intelligat. La palabra escrita en la pintura medieval y moderna valenciana

Julio Macián Ferrandis
Universitat de València
mafeju@uv.es

Resumen

Como bien se define en la presentación de este simposio, la tangencialidad del arte requiere de estudios multidisciplinares para poder comprender el objeto artístico en su totalidad. En este sentido, la intervención que proponemos se deriva de la tesis doctoral que estamos desarrollando, en la que se estudian las inscripciones de la pintura valenciana entre 1238, con la conquista cristiana de la ciudad, y 1579, año de la muerte de Joan de Joanes, desde una perspectiva paleográfica.

A pesar de la importancia de los textos de la pintura para la comprensión de la obra y como testimonio de la cosmovisión y de los usos gráficos de un determinado momento histórico, su estudio no está excesivamente desarrollado en España. Mientras en otros países las distintas escuelas epigráficas y paleográficas comenzaron a centrar su interés en estas inscripciones en los años 80 del siglo pasado (como atestiguan los trabajos de Robert Favreau y de Vincent Debiais), en nuestro país no han despertado el interés de historiadores del arte ni de paleógrafos, limitándose (en el mejor de los casos) a la transcripción del texto en las fichas de los catálogos.

Con el objetivo de revertir esta situación y destacar la importancia de las inscripciones para la comprensión total de la pintura y de la sociedad en la que se ejecutaron las obras,



propriadamente dicha y la de la historia de la cultura escrita. Por una parte, el estudio se sustenta sobre un corpus de inscripciones, que da pie al análisis de diferentes aspectos de los textos: el soporte sobre el que se localizan (filacteria, cartela, libro, mobiliario, vestimenta, etc.), el tipo gráfico empleado en su redacción (las diferentes variantes de las escrituras góticas y humanísticas), las fuentes de procedencia (la Biblia, los libros litúrgicos, textos hagiográficos, obras profanas, etc.) y la función que cumplen las inscripciones dentro de la pintura (por ejemplo, identificar a los personajes, representar diálogos o simplemente decorar o dotar de realismo a la escena). Por otra, se pretende poner en relación las inscripciones con la sociedad del momento, es decir, quién decidió su inclusión dentro de la pintura, qué uso se les daba a los mensajes escritos en el contexto litúrgico en el que se solían localizar, si tenían una función real, etc.

Así, en la presente intervención trataremos de dar algunas pinceladas sobre los resultados generales que estamos alcanzando en la tesis, para adentrarnos posteriormente en la explicación de algunos casos paradigmáticos. Si bien es cierto que la mayoría de las inscripciones localizadas en la pintura están bastante estandarizadas (predominando los INRI de las Crucifixiones o los Ave María, gratia plena de las Anunciaciones), existe un determinado número de piezas en las que la relación entre la imagen y la escritura requiere de un análisis más profundo. En estos ejemplos, el origen del texto (litúrgico, por ejemplo), condiciona el sentido que cobra dentro de la obra y la interpretación que se le ha de dar en el conjunto pictórico. De esta manera, a través de una selección de pinturas valencianas (como el retablo de Ánimas de la catedral de Segorbe, la tabla de san Dionisio de la de Valencia o el retrato de Alfonso el Magnánimo de Zaragoza), pretendemos demostrar la importancia capital de las inscripciones que alojan dichas obras y la necesidad de que estas sean estudiadas desde diferentes perspectivas del conocimiento humano.



3. Historia de una creación: la imagen de Sant Vicent Ferrer

Óscar Calvé Mascarell

Cátedra Demetrio Ribes (UVEG)

oscar.calve@uv.es

Resumen

Pocos personajes medievales han generado tanta documentación como el dominico Vicent Ferrer (1350-1419). Su frenética actividad predicadora por todo el continente europeo legó, además de un rico sermonario y una trascendental epístola dirigida a Benedicto XIII, un incomparable impacto en lo que hoy denominaríamos “imaginario colectivo”. Tanto es así, que todavía en vida, tal y como reflejan las fuentes, Mestre Vicent tenía que protegerse en muchas localidades de la intensidad devocional de los fieles que veían en él un verdadero santo. En un hecho que no tiene parangón, en 1414 fue homenajeado en su ciudad natal, Valencia, mediante una carroza que representaba el tema central de sus predicaciones y, muy probablemente, al propio dominico. La documentación es prolija al respecto y da cuenta de cómo algunos rasgos de su existencia serían determinantes en la configuración de su imagen, especialmente en aquella previa a su santificación (1455). En este sentido, es posible rastrear tanto la transformación de la recepción del personaje tras su muerte, como la adecuación de unas u otras características de la vida Ferrer a los diversos mensajes que querían enviar los distintos promotores de las obras que representaban a beatus Vincentius. De este modo, entre 1419 y 1455, la inexistencia de cualquier estereotipo de la imagen vicentina propiciaba un repertorio rico, no siempre espontáneo, que habilitaba la figuración del dominico para legitimar una dinastía, enorgullecer a una comunidad, servir de modelo ejemplarizante de la orden dominica, etc.

El cénit de esa metamorfosis en la percepción social del personaje llegó al calor de su canonización, hito esencial en la elaboración de su imagen oficial. Esta última fue propuesta, diseñada y promovida con unas intenciones muy concretas por personas cuyos nombres conocemos. Es más, sabemos también cómo esos promotores intelectuales elaboraron las encuestas del proceso de canonización con el objetivo de potenciar una característica del dominico que podría adaptarse como anillo al dedo a sus intereses en un contexto que Ferrer jamás habría podido intuir en vida. Alfonso de Borja, Pietro Ranzano, Martial Auribelli y sus colaboradores no dudaron en incorporar en la imagen oficial un error grueso, escrito con sumo respeto, cometido por el dominico: la llegada del Juicio Final.

Vicent Ferrer llegó a datar el Apocalipsis en una fecha anterior a su canonización. La no materialización del final de los tiempos no fue óbice para que, por unas causas específicas inimaginables algunas décadas atrás, se tomara como leitmotiv de la imagen vicentina el pasaje bíblico que más atrajo durante una etapa a los oyentes de Ferrer, a saber, *Timete Deum et date illi honorem quia venit hora iudicii eius*.

A diferencia de las heterogéneas experiencias figurativas previas referentes a beatus Vincentius, la presentación oficial del nuevo santo al mundo conocido requería un



imagen unívoca e inconfundible. Una imagen que con un simple golpe de vista permitiera al espectador de cualquier lugar reconocer inmediatamente al santo valenciano. Y así ocurrió. En apenas unas décadas, aquella imagen oficial corrió como la pólvora en todos los soportes entonces existentes. Desde Lugo a Ragusa (actual Dubrovnik), el peso de la imagen de Ferrer sería tan relevante que, paradójicamente, alejaría de forma perpetua al personaje histórico. Con todo, en aquellas primeras décadas tras la canonización sí hubo alguna que otra modificación de esa iconografía. Ciertas particularidades de producción arraigadas de determinados talleres y nuevas necesidades sociales extrapoladas a los comitentes derivarían en la incorporación de otros atributos.

Dadas las circunstancias expuestas, mi propuesta de comunicación pretende, en síntesis, mostrar los elementos que intervienen y el modo en que lo hacen en algo tan apasionante como poco estudiado: la creación de la imagen de un santo, entendida esta como una auténtica construcción cultural.



4. La visualidad artística de la entrega de las insignias en el ritual de ordenación presbiteral

Pascual Ángel Gallart Pineda

Universitat de València

Pascual.Gallart@uv.es

Resumen

A lo largo del período medieval se fue configurando el ritual de acceso a los diversos grados que conformaban la jerarquía eclesiástica. En el caso de las órdenes mayores la entrega de las insignias constituía uno de los elementos destacados. Este rito aparece a principios del siglo VII en la liturgia hispana y con el tiempo pasará a la galicana y de esta a la romana.

Durante su ordenación los postulantes recibían las insignias propias del grado al que accedían. Si el diácono era revestido con la estola y la dalmática, el presbítero lo será con la estola y la casulla.

Se analizarán documentos icónicos, tanto conceptuales como narrativos, sobre este rito, que serán relacionados con escritos de los Padres de la Iglesia y de liturgistas medievales, lo que ayudará a entender el simbolismo que encierran. Las imágenes narrativas serán leídas en paralelo con las indicaciones que aportan las rúbricas del pontifical. Esto permitirá observar la vinculación que se estableció entre lenguaje textual e icónico.



5. Imágenes-texto en los manuscritos computacionales de la alta Edad Media: aproximaciones desde la Historia Cultural

Pilar Recio Bazal

Universidad Complutense de Madrid

pirecio@ucm.es

Resumen

Si la Historia del Arte es la disciplina que se ocupa del análisis y la interpretación de las expresiones artísticas a lo largo de los siglos, y la Historia de la Literatura, la ciencia que hace lo propio con las creaciones literarias, las prácticas intelectuales y creativas que se ocuparon de la copia e iluminación de manuscritos a lo largo de la Edad Media occidental se descubren como un campo ubicado en el cruce de caminos entre estas (y otras varias) perspectivas académicas. Es precisamente por dicha naturaleza epistémica, inherentemente ambigua, que la codicología se perfila como una disciplina “en tierra de nadie”, siendo sin embargo una prometedora ventana de oportunidades para la puesta en práctica de investigaciones de carácter interdisciplinar. Resulta sin duda llamativa la contradicción existente entre la persuasión estética generada por los suntuosos códices miniados medievales y su relegación, en lo que a la historiografía del arte concierne, a un plano de estudio secundario. Un olvido -más o menos consciente- que se evidencia con mayor urgencia en la tipología codicológica que aquí se englobará dentro de los intitulados *Varia de cómputo*: manuscritos de contenido sapiencial que proliferaron a lo largo de todo el Medievo, conservando en sus folios los saberes sobre filosofía natural -aritmética, geometría, cronología, astronomía, entre otros- de su tiempo.

La presente propuesta sugiere una reflexión en torno a las posibles metodologías apropiadas para historiar este fondo codicológico y, concretamente, sus iluminaciones durante el período altomedieval (siglos VII-XII). La amplia mayoría de estos manuscritos se ilustraron profusamente y, sin embargo, estas imágenes no han sido abordadas más que formalmente por la Historia del Arte. Razón probable de este tratamiento -puramente descriptivo, cuando lo hay- es la naturaleza anicónica de las mismas: en los *Varia de cómputo* se suceden interminables tablas, gráficos, diagramas y esquemas que muy rara vez presentan figuración en un sentido canónico; y, no obstante, una mirada más atenta a estos motivos los descubre como un motor de invención creativa y, lo que es más importante, como un elemento capital dentro de la realidad codicológica en la que se encuentran insertos. En este sentido, pueden definirse como “imágenes-texto”, en tanto que trascendieron la mera cualidad estética para devenir en unidades semánticas que sumaban contenido conceptual a lo propiamente escrito valiéndose de la capacidad pedagógica de lo visual.

Como perspectiva teórico-metodológica de análisis, esta propuesta opta por abordar su objeto de estudio partiendo de las premisas de la Historia cultural, entendida esta como un prometedor punto de encuentro entre lo filológico y lo artístico. Asumiendo las premisas de Donald F. McKenzie (1986), se pretende tanto expandir la significación de la propia noción de texto, como incidir en la sobredeterminación del significado por la forma en la que este se plasma. Ambas ideas, posteriormente desarrolladas y aplicadas por Roger Chartier (1996), permiten comprender estas imágenes-texto como síntomas



de los procesos de recepción activa de estos manuscritos sapienciales, facilitando la interpretación de las tradiciones codicológicas en sus temporalidades macro-históricas, pero también el análisis de los fenómenos micro-históricos que afectaron a cada ejemplar manuscrito en su particular coyuntura cultural. Y es que estas imágenes-texto han de comprenderse como elementos significantes que ya la propia tratadística medieval apreció por su potencial pedagógico, al ser capaces de facilitar la aprehensión de los conocimientos mediante una impresión -en el más estricto sentido de la palabra- de las ideas en la memoria; su continuada reproducción demuestra su efectividad a la hora de reducir a la práctica abstracción las nociones coetáneas sobre “la naturaleza de las cosas”, actuando como herramientas al servicio de la estructuración esquemática y la memorización sistemática del conocimiento. Eliminando las barreras entre la morfología y la hermenéutica, entre lo descriptivo y lo interpretativo, su propondrá finalmente el alto potencial de estas imágenes-texto y de sus mecanismos de (re)producción durante el período altomedieval como herramienta de análisis a través de la cual historiar procesos culturales más amplios, subyacentes estos a la realidad material y semántica de los manuscritos computacionales.



6. Cultura visual, Epigrafía y Paleografía: un estudio multidisciplinar de la escritura jeroglífica maya

Diego Ruiz Pérez

Universidad Complutense de Madrid (UCM) – Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

diegoruiz@ucm.es

Resumen

La escritura jeroglífica maya es un sistema altamente visual, pues sus grafemas poseen un elevado grado de iconicidad, pudiéndose identificar animales, partes del cuerpo, seres sobrenaturales y objetos de la vida cotidiana, entre otros. Desde su desciframiento a mediados del siglo XX por el lingüista soviético Yuri Knórozov, la escritura jeroglífica maya ha centrado la atención de multitud de investigaciones. No obstante, la gran mayoría de los trabajos epigráficos se centran en los aspectos lingüísticos de este sistema de escritura, es decir, en la traducción de los textos o bien en el desciframiento de aquellos jeroglifos cuyo valor de lectura es desconocido.

Ahora bien, los signos mayas no son sólo palabras, también son imágenes que ornamentan los diferentes soportes que componen la plástica maya. La presente investigación estudia la escritura jeroglífica maya desde una perspectiva novedosa que combina el enfoque de los estudios visuales, la epigrafía y la paleografía, con el objetivo de conocer aspectos visuales de esta escritura, tales como la evolución de las grafías, así como los factores que influyeron en los cambios y las transformaciones que sufrieron los signos escriturarios mayas.

Se analizarán las diferentes representaciones del logograma HIX, hix, 'tipo de felino', desde el Clásico Temprano hasta el siglo XIX halladas en diferentes soportes de la plástica maya, dando a conocer la evolución que sufrió a lo largo de más de los 1500 años en que estuvo en uso, así como los cambios influenciados por la materialidad y las diferentes técnicas de ejecución, y las manos de los diferentes artesanos que los plasmaron. De esta forma, se dará a conocer la historia gráfica de este signo y las aplicaciones que permiten los diferentes diseños establecidos para fechar y ubicar en soportes cuya datación y lugar de origen son desconocidos y que muestran el signo HIX representado.



7. Espejos de papel: «Vidas» de santos en imágenes (siglos XVI y XVII)

Paula Almeida Mendes

CITCEM Faculdade de Letras da Universidade do Porto

paula_almeida@sapo.pt

Resumen

La aparición de la imprenta con caracteres móviles, a mediados del siglo XV, provocó, como es sabido, cambios profundos en el ámbito de la producción de libros, promoviendo y contribuyendo a la difusión múltiple de textos de diversa índole, entre los que se encuentran las «Vidas» de santos y las «Vidas» devotas. Las hagiografías y las biografías devotas, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVI, se enmarcan en una estrategia de disciplina social, acentuada por la Contrarreforma, que apuntó, sintomáticamente, a la glorificación del personaje en cuestión, la edificación espiritual y la promoción de su culto - y, en muchos casos, para favorecer la beatificación o canonización de este «cristiano excepcional». En esta línea hagiográfica, conviene llamar la atención sobre las «Vidas» de santos en imágenes, como el *Speculum et exemplum christicolarum. Vita Beatissimi Patris Benedicti* (1586) de *Angelus Sangrinus*, *la Vita et miracula Divi Bernardi Claravalensis abbatis* (1587) o *Icones Sanctae Clarae* (editada en la primera mitad del siglo XVI) de Henricus Sedelius, pero también para las «Vidas» en emblemas – como el *Epitome Vitae et miraculorum S. Francisci emblematis* (1631) o la *Vita Beatae Mariae Virginis Matris Dei* (1646).

Estos textos en imágenes, por supuesto, son parte de un contexto histórico y cultural (Manierismo y Barroco) que valoró mucho las funcionalidades de las imágenes y fomentó la difusión de la "cultura visual" como vehículo para el disfrute estético, pero también para apelar a los sentidos, afectos, emociones. Por otro lado, estos textos están inscritos también en un contexto social, caracterizado por la existencia de altas tasas de analfabetismo en los estratos más humildes del tejido demográfico, que, no pocas veces, fueron “catequizados” a través de imágenes. Con este tema como trasfondo, esta propuesta de comunicación, a partir del análisis de algunas obras, busca llamar la atención sobre los contextos, usos y funcionalidades de las «Vidas» de santos en imágenes y emblemas, editadas entre los siglos XVI y XVII, a fin de iluminar algunas de las posibles vías de investigación que hacen menos opaco el universo de las hagiografías y biografías devotas y el estudio de las imágenes de carácter religioso.



8. Imagen y texto en las escaleras jeroglíficas mayas. Una aproximación desde la perspectiva de la retórica visual

Elena San José Ortigosa

Universidad Complutense de Madrid (UCM) – Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

elenasanjose@ucm.es

Resumen

Las escaleras jeroglíficas mayas son una clase de monumento pétreo datado del período Clásico (200-950 d.C.). Se trata de escalinatas que dan acceso a las estancias superiores de edificios, cuyas huellas y/o contrahuellas están cubiertas por extensas inscripciones jeroglíficas. Actualmente, se han descubierto más de una treintena de escaleras jeroglíficas, dispersas en las diferentes ciudades de las Tierras Bajas mayas. De manera general, estos monumentos fueron construidos para conmemorar las victorias militares de los gobernantes mayas del período Clásico, tal y como revelan numerosas inscripciones. Algunas de los sitios como La Corona, Uxul, Dos Pilas, La Amelia, Tamarinditio y Yaxchilán no sólo cuentan con textos jeroglíficos, sino con imágenes que se combinan con la escritura con el objetivo de enviar un mensaje. Estas imágenes han sido identificadas como representaciones de cautivos o bien de gobernantes llevando a cabo el ritual de juego de pelota.

De manera general, las investigaciones anteriores se han centrado en el estudio de los datos históricos presentes en los textos de las escaleras jeroglíficas; pero a diferencia de ellas, este estudio trata de cuestiones sobre la relación entre texto e imagen y la retórica visual de las últimas. Para ello, se aplica un enfoque multidisciplinar que combina la epigrafía, la arqueología, así como la semiótica, especialmente enfocada en la retórica visual, para lo cual se parte de las propuestas de Roland Barthes sobre retórica visual, y de Alberto Carrere y José Saborit sobre retórica en la pintura. La retórica verbal se caracteriza por el uso especial del lenguaje ordinario que provoca un lenguaje connotado o simbólico, caracterizado por la ambigüedad. A nivel visual, la retórica implica una transformación, un empleo especial de los signos visuales, lo que provoca ambigüedades en las imágenes.

Por lo tanto, las escaleras jeroglíficas son entendidas como productos constituidos por signos, de carácter verbal y visual. En este sentido, cabe destacar que este estudio no entiende la retórica como un mero instrumento de embellecimiento, de hecho, las obras mayas no fueron creadas para deleitar a sus espectadores o para contemplar sus cualidades estéticas, puesto que tenían una función ritual, política y social. Ello no significa que los antiguos mayas no supieran admirar la belleza de los mismos, mas no era el principal objetivo de los pintores y escultores mayas, sino que los efectos estéticos se encontraban supeditados a funciones concretas y la belleza no era un fin por sí misma. Dicho lo anterior, la retórica es entendida como instrumento de persuasión, además de como una herramienta de conocimiento cuyo análisis permite conocer las formas de percepción y de elaboración la realidad, pues el saber del ser humano sobre sí mismo y sobre el mundo que le rodea se basa en diversos procedimientos retóricos que son aprendidos de manera inconscientes desde la infancia.



En definitiva, tomando en cuenta los enfoques mencionados, la presente ponencia trata de reconocer las estrategias que emplearon los antiguos escultores mayas a la hora de crear las escaleras jeroglíficas, en especial en lo referente a los tropos y las figuras visuales que emplearon en las imágenes talladas, como la imagen se organiza con los signos escriturarios para ofrecer un mensaje en conjunto, además de poder develar aspectos sobre la organización simbólica de la realidad de los mayas del Clásico.



9. Imagen y palabra en «el beso (los enamorados)» de Gustav Klimt

Julio Vives Chillida
Investigador independiente
juliovivesch@yahoo.es

Resumen

“El beso (los enamorados)” de Gustav Klimt (1862-1918) presentado al público en la Kunstschau Wien de 1908 y adquirida inmediatamente por la Galería de Arte de Viena - actualmente expuesta en el Belvedere- es una de las obras más reconocidas de dicho artista y del arte vienés y se ha convertido con el tiempo en un icono tanto por su popularidad universal como por su mercantilización masiva. Habitualmente el análisis de esta obra no va más allá de una fase pre-iconográfica, descriptiva del estilo, asociado a la llamada “etapa dorada” de su autor. También son corrientes las interpretaciones psicológicas contextualizadas en la vigorosa vida intelectual y social de la Viena del 1900 y en la vida privada de Klimt.

En esta comunicación se propone una lectura iconológica que combina la comparación de la obra con el tipo iconográfico de Apolo y Dafne en la historia del arte y la literatura que históricamente, desde Ovidio, ha tratado esta metamorfosis vegetal. Según la interpretación propuesta en “El beso (los enamorados)” se representa de un modo velado el momento en que Apolo besa a Dafne cuando se está convirtiendo en laurel, según la literalidad del texto de Las metamorfosis de Ovidio, que describe esta escena final del relato, casi nunca representada en la Historia del Arte, con la excepción de un grabado de Carel Van Mander (1588). Generalmente el modelo de representación del tema mitológico es el de Apolo persiguiendo y alcanzando a Dafne que está huyendo y transformándose en laurel, todas las escenas al mismo tiempo, lo que Wolfgang Stechow llamaba el “problema de la representación” y del cual el grupo escultórico de Bernini es el arquetipo barroco. Sin embargo, en la obra de Ovidio hay un momento final en el que Apolo “da besos al leño, pero el leño rehúye sus besos” (*oscula dat lignum, refugit tamen oscula lignum*) y que es el momento que Klimt utiliza para su particular tratamiento del tema. Un examen detallado de los motivos y atributos de la obra confirman su significación mitológica de acuerdo con esta interpretación.

La importante función del laurel y de la figura de Dafne en la Secession sirve para contextualizar correctamente la iconografía descrita: Klimt representó a Petrarca y Laura en la sección del Renacimiento italiano en el Museo de Historia del Arte de Viena; diseñó la cúpula de hojas de laurel dorado del edificio de la Secession, que puede calificarse como el templo de Apolo del grupo de artistas, entre los cuales Wilhelm List y Koloman Moser representaron a Dafne en algunas de sus obras. El propio Klimt, significando la letra “D”, dibujó a Dafne en la revista *Ver Sacrum*, en 1898. Este interés en la mitología clásica de Klimt, manifiesto en otras obras, y de los artistas de su entorno, se traduce también en “El beso”, de acuerdo con la comunicación propuesta.

La interpretación de la obra basada en este momento del mito ovidiano también plantea cuestiones debatibles desde una perspectiva de género y que deben abordarse en perspectiva histórica y en su contexto. A lo largo del tiempo el mito ha sido objeto de tratamiento por la literatura desde diversos puntos de vista, modificando su sentido



inicial según la sensibilidad de cada época. La representación de Gustav Klimt, tan alejada de la tipología usual a pesar de sus ambigüedades, se nutre no sólo de la mitología clásica sino también de la literatura del Renacimiento, en particular de Petrarca, que subvierte el mito en el sentido de convertir a Apolo -con el que Petrarca se fusiona idealmente- también en laurel para estar con su amada, Laura. Este giro paradójico del mito convierte a Apolo y Dafne en una pareja de enamorados (Liebespaar), que es el título inicial de la obra cuando se presentó al público en la Exposición de Arte de Viena. El texto de la comunicación también describe el itinerario metodológico interdisciplinar seguido por el autor en una aproximación en la que, siguiendo a Gombrich (imágenes simbólicas), el iconógrafo que aborda una obra de arte, además de unos conocimientos básicos, necesita suerte, pero si esa suerte se tiene puede explicar el sentido de la obra basándose en un texto.



10. Propuesta metodológica de análisis para las ilustraciones en los relatos de viajes

Teresa Calvo del Valle
Universidad Villanueva (Madrid)
tcalvo@villanueva.edu

Resumen

La literatura de viajes tiene descripciones plásticas que permiten al lector imaginarse vivamente los lugares, las culturas, los olores, las personas, que describe el viajero. Aunque con mucha frecuencia, no necesita imaginarlo todo porque estos libros incluyen ilustraciones variadas, como son mapas, planos, bocetos, retratos, paisajes, algunos realizados por el propio escritor viajero, otros por algún acompañante que es buen dibujante o fotógrafo.

Considero que este es un estudio interdisciplinar ya que incluye una aproximación a las imágenes desde la literatura, la cartografía, la historia y el arte (principalmente el grabado y la fotografía), así como desde la perspectiva de la antropología cultural. El reto es encontrar una metodología que integre las distintas disciplinas interrelacionándolas.

Estoy realizando mi tesis doctoral sobre la evolución de la imagen que acompaña a los relatos de viajes y pertenezco al grupo de trabajo del proyecto "Cartocronografía de los relatos de viaje españoles contemporáneos (siglos XIX y XX)" que dirige Luis Albuquerque en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). En este contexto, mi propuesta para el Simposio es una aproximación metodológica para el estudio de las imágenes que ilustran el relato de viajes.

Para desarrollar la metodología analizaré algunos libros de viaje considerados hitos del género "relato de viajes" con sus características peculiares, para identificar los rasgos propios del género en cada época y ver si las ilustraciones ayudan a remarcar los rasgos del género o aportan nuevos rasgos distintivos. Por lo tanto, tendré que ver el contexto de cada época, la función del viaje en ese momento cultural e histórico y la de la imagen al ilustrar esos libros.

Partiré de un primer análisis del contexto de cada época, la función del viaje en ese momento cultural y la de la imagen al ilustrar esos libros. En un segundo nivel de análisis me aproximaré propiamente a las imágenes partiendo de los tres niveles de análisis panofskianos (pre-iconográfico, iconográfico e iconológico), pero no me quedaré solo en ellos, sino que trataré de integrar distintas metodologías de análisis de la imagen como pueden ser otra perspectiva semiótica de Peirce o de Barthes, así como la retórica de la imagen de Carrere y Saborit, o de Groupe, incluso del estructuralismo de Eco.

Aunque cabría en otras mesas, creo que esta ponencia debería inscribirse en el eje temático "Imagen y Palabra I", ya que es una aproximación propia de la Comunicación Audiovisual y más adelante me gustaría trabajar la aplicación de esta metodología a la imagen en movimiento (cine y otros formatos audiovisuales).



11. El corazón del obispo entre la pluma y el pincel: correspondencias del texto a la imagen en el retrato de Manuel Fernández de Santa Cruz y sus sermones mortuorios

Montserrat Andrea Báez Hernández

Secretaría de Cultura (Puebla)

montse_baez@hotmail.com

Resumen

Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún (1637-1699), fue obispo de la Puebla de los Ángeles de la Nueva España entre 1667 y 1699. Su gobierno se distinguió por el impulso que dio al establecimiento de colegios y conventos femeninos, entre los que destaca el convento de Santa Mónica de agustinas recoletas, fundado entre 1684 y 1688. El retrato del prelado que se conserva en el Museo de Arte Religioso ex Convento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla, México, atribuido al pincel de Juan Tinoco (1641-1703), se distingue de sus efigies de carácter oficial, ya que gracias al texto que contiene es posible vincularlo directamente con la comunidad de agustinas: “Retrato de nuestro amadísimo padre [...] Fundador y santo patrón de este convento”. El retrato en la Nueva España era un medio efectivo para conservar la memoria de personajes destacados del ámbito civil y eclesiástico, por lo que dicha leyenda indica que la imagen del obispo cumplía la función de conservar para la comunidad su memoria como fundador y benefactor.

Debido al gran afecto que Fernández de Santa Cruz les profesó a las mónicas, tras su muerte les donó su corazón, dejando constancia del hecho en una carta del 20 de junio de 1694, en el que también les solicitó colocar en su retrato el rótulo: “Hijas rogad a Dios por quien os dio su corazón”. Así, la donación de la víscera fue representada en la efigie del obispo y trascendió el ámbito monjil llegando a ser mencionado en los numerosos sermones fúnebres impresos que circularon con motivo de la muerte del prelado, especialmente en el Fúnebre cordial declamación en las exequias del Illmo. y Excmo. Señor Doctor Manuel Fernández de Santa Cruz (1699) dictado por el doctor Ignacio de Torres, y en el que el corazón es el protagonista tanto en su dimensión física como alegórica

El tema central de esta comunicación es presentar la correspondencia entre la donación del corazón, su representación pictórica y la respuesta impresa representada por los sermones fúnebres que dan noticia del hecho, dando especial atención al dictado por Ignacio de Torres debido a su carácter alegórico. El objetivo, por lo tanto, es resaltar la articulación entre los impresos y la imagen pictórica como dispositivos mnemotécnicos destinados a guardar la memoria del prelado como fundador, benefactor y sobre todo, como padre espiritual de una comunidad religiosa.



12. What will to verse be? Un emblema contemporáneo

Rafael Zafra Molina
Universidad de Navarra
rzafra@unav.es

Resumen

En este trabajo se analiza el uso de la técnica emblemática que Apple Inc. hizo en la campaña "Your Verse Anthem" para afianzar la entidad y el nicho de mercado de su iPad.

Se analiza primero la técnica emblemática mostrando ejemplos clásicos y otros previos de la propia Apple para centrarse después en cómo se empleó en esta ocasión y qué resultados consiguió.



13. The photo-biography of the artist: the tools of literary analysis at the service of visual analysis

Pierre-Emmanuel Perrier de La Bâthie
Catholic University of Paris
pe.delabathie@icp.fr

Resumen

As a discipline, historiography takes writing as its primary source of study and reflection. Nevertheless, with the progress of publishing and the reproducibility of the image – whether it is a work of art or a photographic portrait of an artist –, the approach art history has profoundly changed during the last two centuries. Several attempts were even made to propose a new type of art history analysis almost supported only by images, as Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne* or André Malraux *Musée imaginaire*.

After World War II, while the mass media were experiencing a first golden age, some artists used various means, written and visual, to stage themselves. It was a way for them to support their artistic discourse, founding it on some biographical details – we may use Roland Barthes neologism “biographeme” – and a very personal attitude, both guaranteeing the authenticity of their work. Photography, a particularly mobile and adaptable medium, with a high ability for remediation, seems to be the perfect tool for this image-making project. At the cross of art and fame, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Frida Kahlo and Andy Warhol, inter alia, used their own image as a support for their artistic creation, producing a large number of photographs of themselves.

Decades after their death, these photographs continue to circulate, both printed or digitalised. A small number of very characteristic pictures are used and reused to depict the artist on any occasion: via traditional media such as exhibitions, catalogues, press articles, but also via more contemporary media such as blogs, websites, social networks, etc. And since the rights to these photographs are rarely owned artists' legal representative, their use is not regulated. If one can suppose that established institutions have a careful use of these images, nowadays' process of digitalisation makes it possible to copy and paste these images ad infinitum and with much less control. This photographic network, built piece by piece by institutions and individuals, defines a new type of biography, in which photography and text combine to form a visual “biographeme”: facts and data become more explicit through the image.

For each artist, according to the same methodology, a limited corpus of representative photographs focuses on known and recurrent representations of their artistic persona. Analysed through the multiple prism of biographical correspondences and individual mythologies, these photographs renew the historiographical literary model of the artist's life and work. They crystallise a part of the artistic discourse through an imaginary photographic network, which takes the form of an auto-photo-biographical narrative. It is at this level that the analogy with the literary becomes essential, bringing us back to the notions of narration, paratextual influences, auctorial erasure and the autobiographical pact.

Applied to the special cases of several artists, this essay is interested in the adaptation of the tools of literary analysis at the service of visual analysis. Using concepts from art



history and semiology, it will consider the functioning of what we may define as a biographical photographic network, which is based as much on photographs as on the texts that allow them to be linked.



14. El uso de la imagen sagrada en la «Carta a Luis XIII, Rey de Francia» de Francisco de Quevedo

Ángel Pérez Martínez
Universidad del Pacífico
perez_a@up.edu.pe

Resumen

La "Carta al Serenísimo, muy alto y muy poderoso Luis XIII, Rey cristianísimo de Francia" de Francisco de Quevedo se encuentra dentro de la tradición del ars dictaminis cuyo desarrollo sistemático forma parte de la retórica medieval. Se trata de una obra que ha recibido una, mayor atención de la crítica desde aquella sugerencia de Soledad Arredondo (1987) y cuya fisonomía permite distintas aproximaciones debido a la rica urdimbre de alusiones que presenta.

La trama entre textos políticos y bíblicos podría conformar un subgénero literario según Javier San José Lera (2019). Aunque este texto no es un tratado ni un espejo educativo de príncipes su contenido político lo hermana con este conjunto. Según San José Lera «la sacralización de lo político acaba cuajando en una forma especial de exégesis bíblica, una exégesis thematica» cuya categorización está propuesta por Sixto Senense en la Bibliotheca Sancta.

El acopio de autoridades era una tradición humanista y en este caso quisiera centrarme en las referencias a la Sagrada Escritura para entender qué importancia tienen dentro del esquema de la carta y cómo se nos presentan. Específicamente quiero trabajar el uso de las imágenes apocalípticas que hace el autor.

El uso de las mismas demuestra la pericia de Quevedo en cuanto a los usos retóricos de la época, y al tratamiento textual e imaginativo de las citas bíblicas. Hay más de cuarenta referencias directas o indirectas y casi veinte paralelos a diversos textos. El desafío de la clasificación de los mismos es parte del interés de este trabajo, y el intento de un tratamiento digital de los mismos puede ser una ayuda para ello.



15. Blessed Be the Fruit: Santa Brígida y el referéndum por el derecho al aborto en Irlanda

Elena Monzón Pertejo
Universitat de València
elena.monzon@uv.es

Victoria Bernad López
Universitat de València
vicberlo@alumni.uv.es

Resumen

Una de las fotografías ganadoras de la edición de 2019 del World Press Photo, fundación dedicada al periodismo gráfico y a la fotografía documental, así como a la libertad de expresión y el derecho a la información, fue la realizada por Olivia Harris en una de las principales calles comerciales de Dublín el 21 de abril del año 2018. La fotografía, titulada *Blessed Be the Fruit: Ireland's Struggle to Overturn Anti-Abortion Laws*, muestra a la activista defensora de la reforma de la ley del aborto, Megan Scott, ataviada como Santa Brígida de Kildare, patrona de Irlanda, sujetando una pancarta en apoyo de la reforma: "Repeal. Vote Yes!".

Esta performance de Megan Scott se inscribe en el clima previo al referéndum que tuvo lugar el 25 de mayo de 2018 en Irlanda para decidir si se revocaba la Octava Enmienda de la Constitución de dicho país, según la cual quedaba totalmente prohibida la interrupción voluntaria del embarazo, incluso en los casos de violación o incesto. La intervención de Megan Scott fue una de tantas que se venían produciendo en las calles de Irlanda desde hacía varios años, en concreto desde 2012, cuando a raíz de la muerte de una joven por negarle el derecho al aborto, parte de la sociedad irlandesa retomó la lucha a favor del aborto. De este modo, se producía un auge del activismo social por el derecho al aborto –que contaba con décadas de historia– pasando en estos años a ocupar los principales titulares de la prensa irlandesa y europea, con sus defensores y detractores.

El título de la fotografía –*Blessed Be the Fruit*–, procedente de la oración del Ave María, resonaba con gran fuerza en unos años en los que gran parte del público occidental quedaba absorbido por la serie *The Handmaid's Tale*, en donde una de las frases más repetidas dentro de la dictadura teocrática ideada por Margaret Atwood y llevada a las pantallas por Hulu-HBO era precisamente la que da título a la fotografía. Asimismo, las torturas y abusos realizados por la Iglesia católica de Irlanda, con el apoyo del Vaticano, y en plena relación con la ausencia del derecho al aborto, se vieron reflejados en numerosas producciones audiovisuales de finales del siglo XX e inicios del XXI. Así sucede en la película *Las hermanas de la Magdalena* (Peter Mullan, 2002) o en el documental *Sex in a Cold Climate* (Steve Humphries, 1998), del mismo modo que en otros terrenos artísticos, como performances –tómese por ejemplo la *site specific* de la artista Louise Lowe titulada *Laundry*– o la música, con el tema de Joni Mitchell "The Magdalene Laundries" (*Turbulent Indigo*, 1994).



En estas y otras manifestaciones culturales se denuncian las llamadas “lavanderías de la Magdalena”, en donde las jóvenes que habían quedado embarazadas fuera del matrimonio, e imposibilitadas del derecho al aborto, eran recluidas, torturadas y sus bebés robados y entregados a familias que sí que encajaban con la “moral católica”. Los conventos de la Magdalena se extendieron por toda Irlanda desde el siglo XIX y perduraron hasta la segunda mitad del XX. Por tanto, el tema del aborto cuenta en Irlanda con unas fuertes connotaciones no sólo religiosas sino también de identidad nacional. La Iglesia Católica se configura como uno de los signos identitarios de la República de Irlanda para diferenciarse de Inglaterra en una historia de fuertes y sangrientas luchas, represiones e injusticias, siendo especialmente relevantes los años en los que el IRA estuvo en activo.

Con todo este sustrato de movimientos sociales, identidad nacional y religiosa, activismos en las redes sociales y reformas legislativas, la fotografía capturada por Olivia Harris se eleva a categoría de icono de toda una situación de gran envergadura en la contemporaneidad, siendo una imagen que a la vez que condensa toda la problemática social, religiosa, identitaria, feminista y legislativa, remite a la patrona de la isla, virgen consagrada. Por todo ello, para el estudio de esta imagen resulta imprescindible la interdisciplinariedad en la investigación, recurriendo a la Sociología, la Historia, el Derecho, las relaciones internacionales y la Comunicación Audiovisual así como a elementos propios de la tradición de estudios de iconografía e iconología para poner en conexión imagen y contexto, inseparables e imprescindibles para explicarse mutuamente.

A continuación, se incluyen únicamente algunos de los interrogantes que articulan los objetivos de la presente investigación:

- ¿Por qué ha sido elegida Santa Brígida como personaje a encarnar por la activista Megan Scott? ¿Qué tipo de resignificación supone? ¿Mediante qué aspectos?
- ¿Cómo se articula todo el sustrato católico en la identidad nacional irlandesa en un momento de conflicto?
- ¿Qué elementos legislativos y políticos se emplearon para plantear un referéndum? ¿Qué importancia tuvo la presión de los movimientos sociales en ello? ¿Qué papel jugaron las redes sociales en la organización de dichos movimientos?
- ¿Qué agentes sociales intervinieron en las manifestaciones tanto a favor como en contra del referéndum? ¿Qué usos de las imágenes hicieron?
- ¿Cómo recogió la prensa y las televisiones toda la situación previa y posterior al referéndum? ¿Cómo afectó el premio del World Press Photo a la difusión/reavivación de la noticia del referéndum?



16. El grabado de retrato en los primeros libros impresos. La valoración de la persona como profesional en algunos ejemplos del Humanismo Español

María Josefa Cuesta García de Leonardo
Universidad de Castilla-La Mancha
MariaJosefa.Cuesta@uclm.es

Resumen

Intento ver, a través de algunos grabados que se colocan en los libros de los comienzos de la imprenta en España, cómo la satisfacción por el trabajo hecho y el orgullo profesional, así como la reivindicación de aspectos relativos al propio trabajo, constituyen los fundamentos de esos retratos que nos hablan de la valoración humanista de la persona. Y en muchos de ellos, a la vez, se reivindica la importancia del propio libro.



17. Corpses on Display: Photographs of Murdered Women in the Early Republican Turkish Press (1923-1938)

Idil Cetin

Independent Researcher

idilcetin@gmail.com

Resumen

Following the passing away of a family member, having them photographed as if they were sleeping was a widespread practice in the West in the 19th century. It was also possible to buy the commercially produced posthumous portraits of the celebrities¹. This branch of photographic practice, which is known as post-mortem photography, came into existence early in the history of the medium and gradually ceased to be an acceptable way of reminiscing the dead by the end of the century, even though the practice continued to some extent into the 20th century.

Despite its prevalence in the West, post-mortem photography did not take effect in the Ottoman Empire or later in the Turkish Republic. For the Muslim population, the religion must have been the main reason for the lack of interest as the Islamic tradition requires the corpses to be buried as soon as possible after the death. But apparently the Christian population did not show an interest in this line of photography, either. We come across with such portraits only with the Armenian population in the 19th century, but only very rarely².

Post-mortem photography is not the only way to record the dead one last time. Photographing victims of crimes involving death is another. Such photographs also emerged in the early decades of the medium and served a great deal for police records and legal proceedings³. But these images were not taken only for such specialized realms as they were brought to the public attention through press, as well. Since their early days, newspapers relied on sensational news to boost the sales and crime news provided a great means to achieve this⁴. The emergence of illustrated papers provided the opportunity to accompany the news with drawings of the crimes and/or the proceedings. Photographs replaced these drawings at the end of the 19th century once it became possible to print them in the newspapers.

Although post-mortem photographs were not deemed an acceptable way of portraying the dead in the Ottoman Empire and then in the Turkish Republic, printing images of corpses in the newspapers was apparently not a problem. Such photographs started to be published from 1909 onwards for three reasons: they were published as evidence of the atrocities committed by the opponents during wartime; as evidence of the execution of death sentences of convicted criminals; and as evidence of the results of

¹ Audrey Linkman, "Taken from Life: Post-Mortem Portraiture in Britain 1860-1910," *History of Photography*, Vol. 30, No. 4, Winter 2006, p. 338.

² Edhem Eldem, *Death in Istanbul: Death and its Rituals in Ottoman-Islamic Culture*, Ottoman Bank Archives and Research Center, 2005, p. 256.

³ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, University of Minnesota Press, 1988.

⁴ Judith Rowbotham et al., *Crime News in Modern Britain*, Palgrave, 2013.



crimes involving death, such as murders and accidents, suicides, villains captured dead, etc. This presentation will look at the images in the last category, specifically to those of dead women.

Women became the subject of crime news in two ways. Firstly, they were portrayed as behind-the-scene culprit of events that led to the death of innocent men. In such cases, women's involvement in the incidents was elaborately narrated in the text. Secondly, they were the victims of crimes committed by men. My presentation will focus upon these latter types of news, which were published in the early republican press (1923-1938) and which contained images of murdered women, in order to discuss how gender roles, religion and ethnicity played a key role in the representations of these women. In the case of Muslim women who were believed to be unjustly murdered, the texts would narrate their unfortunate fate and their post-humous pictures would represent them in a descent manner. But there were also other women who were believed to send themselves to the grave. In these cases, even though these women, majority of whom were non-Muslims, were the victims, the incidents were narrated in such a manner that would legitimize the death due to their actions that transcended the acceptable gender norms. The news thus emphasized the misdemeanours of the victims instead of the murderers. The photographs that accompanied them, on the other hand, exhibited the naked corpses of women, taken either at the crime scene or in the morgue. In the former case, the cloths of women were sometimes arranged before photographing them to expose parts of their body. In the murder case of a prostitute, for example, one newspaper printed a picture of the victim taken from the same angle as the pictures in other newspapers, but which exposed her breasts more openly⁵. In the case of pictures taken in the morgue, on the other hand, women would be photographed entirely naked. In my presentation, I will compare such crime news and the images that accompany them to discuss how gender, religion and ethnicity played a key role in the representation of these women. My main argument will be that the post-mortem representations of dead women depended on whether they transcended the limits of acceptable gender norms and thus undignified themselves while alive. Furthermore, that the majority of women who were portrayed naked after death were non-Muslim and non-Turkish is very telling. The early Republican years coincided with the efforts to carve out a nation-state. These efforts resulted in the further consolidation of the hierarchy, which emerged initially in the Ottoman Empire, between different ethnic and religious groups of the country. Therefore, it was not a coincidence that women of non-Muslim and non-Turkish origin were deemed to have "low morality" while alive and when dying, which directly influenced how to represent them posthumously.

⁵ "Kara Ođlan Sokađı Cinayeti," Akşam, 5 Aralık 1926, s. 1.



18. Goethe, Gauguin's and a synthesis of self. An interdisciplinary approach to Paul Gauguin's «Self-portrait with Halo and Snake»

Irina Stotland

Montgomery College, Maryland, (USA)

irinastotland@gmail.com

Resumen

Paul Gauguin's stylistic and thematic borrowings from a variety of sources (visual, textual, material) define his images. In fact, the often derided cultural appropriations by Gauguin are central to his creative enterprise. The resulting hybridity of his output also shapes the scholarly inquiries into his art. Any attempt at deciphering Gauguin's iconography necessitates the use of a cross-cultural, interdisciplinary approach.

For example, the conventional interpretation of one of Gauguin's most puzzling works, "Self-Portrait with Halo and the Snake" of 1889 (National Gallery of Art, Washington DC) draws together art history, esoteric theology (the artist's involvement with theosophy), and philosophy (the writings of Thomas Carlyle).

Building on this research, I propose an alternative interdisciplinary approach by situating the painting within the philosophical framework of Johann Wolfgang von Goethe. I suggest that the "The Green Snake and the White Lily," one of Goethe's fairytales written in 1795, was the original source of inspiration for Gauguin's self-portrait. Goethe was available to Gauguin via Carlyle's translation.

The presence of a snake and a lily is an explicit link between the fairytale and the self-portrait. In Goethe's narrative, the two characters function as metaphors of creativity. The same two elements appear in Gauguin's painting and should be considered vis-a-vis the text, lest they remain indecipherable.

Both Gauguin's self-portrait and Goethe's fairytale are full of esoteric references. The theosophical underpinnings of the image match the text's connections to the Egyptian mysteries of Isis and Osiris, the cults of Typhon and Horus, the Vision of Zosimus, and the Gnostic Naassenes.

Most significantly, the connection between Goethe's text and Gauguin's painting is in their shared vision of human experience as an indivisible unity that encompasses the multiplicity of the phenomenon. Instead of relying on homogenization and reduction of multiplicity, they embrace it. A connected concept of existence as a ceaseless flux is central in both of their output.

Discussing the basic characteristic of a living unit, Goethe describes a constant state of change, where life both divides and unites, expands to a universal and remains a particular.



A century later, in his 1896 "Diverse Choses," Gauguin describes the same endless transmutation, the same fluidity of the states of being.

For Gauguin, the very boundaries between theology and science are porous. Using a curious mix of Christian dogma and Darwinian vocabulary, Gauguin writes about a critical metamorphosis that shaped a collection of particles into a human soul. According to his theory, the prehistoric rudimentary soul resided among atoms, tossed and pulled by their magnetic forces. This endless change remade the inert, unconscious atom into an animated particle "now endowed with feeling, turned into a soul." The story of the atom and the soul is the history of the "universal life" at different points in time. This is a natural process of development of theological significance - "from atom to pure spirit within the immense, eternal and infinite span of time and space." His premise of transcendence and interchangeability demands from him an interdisciplinary approach and language.

For Goethe and Gauguin, the synthesis of these endless experiences can only be achieved in the mind. According to Goethe, an artist producing a work from an idea and this creative act reconstructs the original divine creative act. Nature acts very similar to artists.

In the same vein, Gauguin continuously privileges the abstract, mental labor of "the mysterious center of thought" to the eye. Further, he equates nature, God, and himself. He writes that the only way to reach his objective of harmonious unity, to elevate yourself is to mimic what "our Divine Master does: create." This is the divine artist of his self-portrait, which floats in space under a golden halo.

For Goethe and Gauguin, the synthesis of experiences is powered by the central conflict of spirit and matter. Their binary opposition is the primary template for every living thing.

In fact, Goethe's formative drive (the *Bildungstrieb*) of all organisms is informed by this ontological polarity. The interplay of forces is where the multiplicities of life form and unform.

Gauguin's discussions of self in text and image foregrounds the same juxtaposition of body and soul. In his self-portrait, the halo of his holiness opposes the snake of Lucifer, the lily of his purity contrasts with the apples of temptation - opposing pairings of attributes co-exist in the space of self.

Ultimately, Gauguin presents to us the process of a creation of self: mutable, in flux, and containing contradictory multiplicities that transcend categorizations (itself, an interdisciplinary transversing).



19. EL MAPA AL REVÉS. De la representación a los agenciamientos: Usos de imágenes técnicas y producción territorial

Paulo Luiz Coqueiro Andrade

Universidade Santiago de Compostela

coqueiro.pc@gmail.com

Resumen

Esta reflexión trata sobre una red de productores agroecológicos en el estado de Bahía / BR, y reúne, de manera multidisciplinar, dos categorías de análisis diferenciadas, a saber: imagen y territorio.

Las imágenes aquí referidas son las que circulan en abundancia en las pantallas de los dispositivos electrónicos, plenamente disponibles en la vida cotidiana de las personas y que establecieron un nuevo orden con el giro técnico-cultural de finales del siglo XX, cuando se viabilizaron los medios para su producción y circulación. Se trata de imágenes sintéticas, resultado de la fusión entre una computadora y una pantalla, ambas conformadas por una serie de operaciones, programas y cálculos abstractos.

Y, en este nuevo contexto, la experiencia de la *Red de Agroecología Povos da Mata* se inserta en todas las fases de los procesos electrónicos digitales, desde la elaboración de estas imágenes de síntesis hasta su circulación, en particular a través de las redes sociales. La mayoría de los integrantes de esta Red acceden a este aparato tecnológico a través de smartphones, artículo que ha ido creciendo en número de usuarios, incluso en poblaciones de bajos ingresos.

El territorio analizado, a su vez, es físicamente discontinuo, no se extiende contiguamente a través de las regiones del estado donde opera la *Red*.

Sin embargo, la conexión que establece el dispositivo de intercambio de imágenes le confiere unidad, integridad y cuerpo. Más apropiado, por tanto, es admitir que el objeto de estudio constituye un territorio en red, compartiendo gestión, información y decisiones a diferentes niveles; a través de una acción colectiva / participativa en la certificación de productos y su distribución, teniendo como referencia fija los sitios de producción y comercialización.

Considerando el potencial en el campo de la comunicación determinado por los medios técnicos informacionales y los avances de la agroecología en el mundo, hay quienes señalan que estamos entrando en una nueva (re)configuración territorial y que se inaugura una nueva era con característica verde y digital.

Antes de adherirnos a cualquier predicción, es necesario que entendamos de qué verde y de qué digital estamos hablando, y cómo esta investigación puede contribuir a profundizar el tema.

Uno de los aspectos investigados en la *Red Povos da Mata* se refiere al uso de diferentes plataformas de relación digital. Y aquí se priorizará el estudio de los contenidos publicados en el perfil de Instagram, cuyo énfasis está en las imágenes. A pesar de la subjetividad que les es propia, se intentará una lectura, una interpretación e incluso una sistematización.

El paso inicial fue entonces observar los posts del perfil de *Povos da Mata*, tomar notas, establecer criterios de comprensión y de ahí seguir navegando por las instituciones de



apoyo, los diferentes perfiles de miembros (colectivos o individuales), perfiles de consumidores, etc. Esta investigación se llevó a cabo siguiendo algunas pistas del método cartográfico, formulado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, que tiene como objetivo seguir procesos en curso, no representar objetos estáticos y pasados.

Y lo que se puede inferir de esta navegación a través de las imágenes, y los aspectos de producción territorial promovidos por *Rede Povos da Mata*, es el propósito de este trabajo.



20. «Cómo una sola estampa ennoblece a un libro». Frontispicios de impresos andaluces (siglos XVII-XVIII)

Reyes Escalera Pérez
Universidad de Málaga
drescalera@uma.es

Resumen

En los siglos del barroco era habitual ilustrar los impresos con una portada estampada. Algunas de ellas eran muy sencillas, aunque en otras ocasiones se organizaban imitando arcos de triunfo, fachadas, altares o retablos, disponiéndose entre sus estructuras escudos, retratos, alegorías, empresas y emblemas. Estas imágenes, junto a los textos que las completaban –generalmente en latín-, contribuían a sintetizar el contenido del libro, conformando a veces un complicado programa visual.

En esta comunicación analizaremos algunos de los frontispicios de libros salidos de prensas andaluzas, muchos de ellos grabados por conocidos burilistas –entre ellos una mujer, Anna Heylan- en los que una vez más se pone de manifiesto la trascendente interrelación entre texto e imagen como medio para expresar ideas, divulgar doctrinas o propagar mensajes.



IMAGEN Y PENSAMIENTO

21. Icons of Virtue: Women in the Literary and Artistic Imaginary of Early Modernity

Hilaire Kallendorf
Texas A&M University
h-kallendorf@tamu.edu

Resumen

Virtue was gendered in Spain's early modern period, when the very notion of Virtue itself was connected etymologically to masculinity and men. At first glance, Spanish comedias from the Golden Age seem to echo this assignation of Virtue to the masculine realm. But theatrical characters—and their authors—frequently acknowledge exceptions to this rule. These dramas offer limited defenses of women, albeit often restricting praise to classical figures or conventional topoi such as the *mujer varonil*. A notable anomaly in this regard is the hagiographical play. Another sphere where women are more unequivocally praised is the domestic arena, in which female characters may serve as foils to point out masculine flaws. Once a woman is married, her Virtue may also be used to enhance her husband's prestige, although normally praise of married women is limited to more 'feminine' Virtues such as Chastity. A few unusual instances in the plays indicate that women might actually be more virtuous than men. Spanish comedias and autos sacramentales, compared to artistic representations in painting and sculpture, offer a wide range of possible responses to the question, "Is Virtue available to women?" The rich variety of Spain's dramatic tradition—juxtaposed to depictions of women in the plastic arts—can add to our understanding of the gendering of Virtue during the early modern period.



22. La imagen superada por el relato

Fernando Infante del Rosal

Sociedad Española de Estética y Teorías de las Artes (SEyTA)

finfante@us.es

Resumen

La *imagen*, al menos como objeto y hecho autosuficiente, ha dejado de definir nuestra época. Hace tiempo que hemos asumido que las imágenes no están capacitadas para alcanzar un sentido por sí solas y que la fuerza que poseen radica, precisamente, en su capacidad para alinearse con otros elementos, con los que consiguen generar una consistencia perceptiva y semántica considerable.

Atrás ha quedado, por tanto, la comprensión de lo contemporáneo en los términos de una cultura de la imagen, de una “icosfera” (Cohen-Séat), que habría llevado finalmente a un viraje en el análisis –viraje que W. J. Thomas Mitchell llamaría “giro pictorial” y Gottfried Boehm “giro icónico”–. Podríamos decir que la imagen ha sido superada por el relato, que ha sido subsumida por él. El relato se ha visto reavivado como factor privilegiado de la articulación de los modos de mostrar y de significar; y no el relato como contenido, no lo relatado, sino el relato mismo como hecho, como acontecimiento. Somos receptivos ante este hecho, parece haber aumentado nuestra predisposición a las visiones, lecturas y escuchas en las que interviene el hecho de relatar.

En diseño gráfico, por ejemplo, la comunicación no se confía ya únicamente a la imagen, y se hace intervenir lo que ahora llamamos técnicamente *storytelling*. El relato es aquello que sustenta a las imágenes y que las sitúa en un contexto de expectativa más amplio.

Hace unos años hablábamos de la primacía de la ficción, y es evidente que vivimos en una sociedad cada vez más ávida de “contenidos de ficción”, pero quizá el relato como acontecimiento –como acto de encontrarse con el relato– se haya convertido en un afán más primario. Esto puede intuirse, por ejemplo, en el gran éxito de las series documentales, que nos recuerdan que la ficción no es tanto una cualidad del objeto (irreal), como del medio (ficcionalizador), y que es esa necesidad de relato –no de historias, sino del relato mismo– lo que se ha vuelto determinante.

No es necesario afirmar que la cultura de la imagen ha sido reemplazada por una cultura del relato, porque imagen y relato son dos realidades conformadas a la vez, que han experimentado profundas transformaciones y, muchas veces, una a causa de la otra, siempre en una poderosa relación. Así, si antes, generalmente, el relato recurría a la imagen como ilustración, ahora es la imagen la que se comprende como una entidad que requiere del relato y lo busca. Lo que ya estaba presente en algunas técnicas de escritura creativa o en los tests psicológicos, la imagen como desencadenante del relato, se ha convertido en un modo general de experiencia.

Por tanto, debemos indagar en ese juego de relaciones posibles entre imagen y relato porque ahí parece estar la clave.



23. La idea de abstracción en la cultura visual medieval

Vincent Debiais

École des Hautes Études en Sciences Sociales (París)

vincent.debiais@ehess.fr

Resumen

El concepto de abstracción está vinculado, cuando se trata de considerar su dimensión estética, a las prácticas contemporáneas del arte, a las vanguardias, a la idea de una revolución artística que brota en el panorama intelectual europeo a principios del siglo XX. Todo rasgo abstracto en el arte antiguo, medieval y moderno, todos los gestos artísticos que desafiarían las normas de la figuración antes de esta fecha solo podrían vincularse a fallos de representación, a errores de composición, a incapacidades artísticas. Esta concepción de una historia del arte que sitúa la abstracción en la meta de los procesos visuales en realidad no corresponde a las ambiciones intelectuales en juego en la creación artística previa, especialmente en el mundo medieval de Europa occidental. Esta presentación tiene como fin desdibujar los contornos de una cultura visual medieval que se fundamenta, por lo menos en parte, en procesos abstractos. Se centrará en el examen de un objeto manuscrito del siglo X e intentará subrayar las dimensiones informales y no figurativas de ciertas imágenes de la Edad Media.



24. La interdisciplinariedad como viaje en la obra de Mieke Bal: consideraciones en torno al concepto de traducción

Patricia García Gómez
Universidad de Murcia
patricia.garcia13@um.es

Resumen

Se observa en el trabajo de la teórica cultural y artista visual Mieke Bal un esfuerzo por hacer del pensamiento en torno a la imagen una tarea interdisciplinar, un intento de superar los dogmatismos metodológicos de la historia del arte que le llevará a atravesar las fronteras disciplinares en un intercambio productivo de conceptos, que enriquecerán la manera en que entendemos la producción del saber en el ámbito de las humanidades. Considerada a sí misma “analista cultural”, el campo de estudio en el que se desarrolla su trabajo –el del análisis cultural– no solamente extiende su objeto de saber más allá del de la historia del arte tradicional hacia la categoría de “objetos culturales”, sino que comprende su estudio como una puesta en común entre-disciplinas: no se trata de trasladar las prácticas metodológicas de una disciplina a otra para hacerla funcionar más allá de su campo, sino de emprender un verdadero viaje de conceptos, con las transformaciones y el enriquecimiento que conlleva ese tránsito, para abrir nuevas perspectivas en relación a problemas comunes (como puede ser el problema en torno a la noción de sujeto y la subjetividad, o en torno a la noción de mirada o de imagen).

La “multidisciplinariedad difusora” ha de ceder el paso, dice la autora, a una “interdisciplinariedad propagadora” con la que tender, más que a la búsqueda de una metodología común, a una problematización común de conceptos que van actualizando su alcance y complejidad de un campo a otro, para traer, en el camino de vuelta, nuevas consideraciones posibles (Mieke Bal, 2009: p. 55). Si pudiéramos hablar de una base metodológica en el trabajo de Mieke Bal deberíamos hablar de “una metodología basada en el concepto” (Mieke Bal, 2009: p. 12). Se trata de “propagar” la productividad, el valor operativo de un concepto, una tarea sobre la que reflexiona expresamente en su obra *Conceptos viajeros en las humanidades*. Una guía de viaje, pero que está detrás de toda su producción. La idea del viaje, precisamente, será clave para comprender su manera de proceder, en el que el saber se concibe como algo en devenir, un movimiento fecundo que nunca se da por acabado. En el que la postura del analista se debate entre la modestia –en tanto que incapaz de asentarse sobre verdades cerradas– y el no dar nunca el saber por satisfecho –en tanto que conscientes de estar en un proceso nunca concluido. Tomamos esta idea

En la presente comunicación, además de explorar las características que hacen de su trabajo un ejemplo para la práctica interdisciplinar en las humanidades, nos acercamos al estudio de uno de esos conceptos que Bal aborda en *Conceptos viajeros en las humanidades*, muy importante al mismo tiempo para comprender toda su obra: el concepto de traducción. Un concepto que viaja de los estudios literarios hacia la disciplina de la historia del arte –travesía que la propia autora realiza en sus inicios en el mundo académico–, para poner a prueba la noción de imagen como lugar de



encuentro entre estas disciplinas. Para ello acude a dos obras de Walter Benjamin, somete a ambos textos al viaje que supone confrontarlos al otro: su temprana obra *La tarea del traductor* es revisada (de manera “pre-posterada”) desde la lectura sobre la tarea del historiador que ofrece su último texto *Tesis sobre el concepto de historia*, de manera que el proceso de la traducción de un texto pueda aclararnos algo sobre el proceso de interpretación histórica.

Así, la idea de traducción que propone Benjamin como “liberación semántica”, más allá de la idea de traducción como transferencia simple de significados, de la idea de traducción como actividad logocéntrica, será crucial para comprender la manera en que el significado viaja –se mueve, se libera, se disipa– entre texto y texto, pero también entre imagen y palabra (la actividad del crítico) y entre pasado y presente (la actividad del historiador). Partiendo de que no hay un significado estable en el objeto al que se pueda aludir, la traducción, entendida junto a la idea de metáfora, se comprende como un proceso inacabado que transforma, distorsiona y actualiza el original en el presente de la actividad del traductor, del historiador o del crítico, en el presente de la mirada, cuando nos enfrentamos al objeto.

Se produce un desplazamiento, originado en el ámbito de la lingüística y que afecta también al estudio de la imagen, en relación a la manera de entender la producción de significado: se cambia el foco de la intención a los efectos, del significado como contenido informacional del objeto (un saber objetivo) al significado como algo que sucede en presente (un saber co-dependiente). El saber como algo que depende de un encuentro (en este caso entre objeto y sujeto, en una relación no jerárquica ni binaria) y que se aparece como una imagen provisional, precaria en nuestro pensamiento: “yo propongo que las palabras pueden transmitir imágenes que, a su vez, se vuelven accesibles mediante otras palabras y otras imágenes” (Mieke Bal, 2009: p. 98). Cada nueva imagen traductora tiene sentido como diferencia, y no como un exactamente idéntico a su objeto, como un dejar viajar el significado; lo contrario sería poco más que una repetición insustancial de un contenido informativo, de los “contenidos inesenciales”. Este es el verdadero objeto de la actividad del traductor, del historiador, del crítico, del espectador, la imagen que actualiza el significado a través de aquello que alude a nuestro presente. Esta noción de imagen como imagen-conocimiento, allana el camino, asimismo, para un estudio conjunto de los diferentes objetos culturales.

25. Resignificar el Sacrificio de Isaac. Una aproximación filosófica al Génesis 22

Andrés Herraiz Llavador
Universitat de València
hellan@uv.es

Resumen

La presente propuesta aborda el estudio de las relaciones entre las manifestaciones icónicas contemporáneas relativas al Génesis 22 y la tradición filosófica que se ha aproximado al Sacrificio de Isaac desde el siglo XIX. Desde una perspectiva culturalista, analiza la concreción de la configuración icónica a partir de la tradición cultural convencionalizada en su vertiente tanto visual como escrita. Su principal propósito es poner de relieve la relación inherente entre los planteamientos filosóficos de Søren Kierkegaard y Jacques Derrida con las manifestaciones contemporáneas. Desde el surgimiento del cristianismo, las exegéticas cristiana, hebrea e islámica han interpretado el Sacrificio de Isaac desde diferentes perspectivas, fluctuando la lectura del Génesis 22 entre la prefiguración cristológica y la visión de Abrahán como héroe de la fe. Este estudio parte de la interpretación existencialista realizada por Søren Kierkegaard en su obra *Frygt og Bæven* (1843), en la cual su religiosidad personal confluye junto con diversos planteamientos existencialistas para dar lugar a una relectura del pasaje veterotestamentario en la que Abrahán se encuentra en las antípodas del héroe trágico. Sé abordará, asimismo, de manera diacrónica las diferentes aproximaciones que, desde la filosofía, se han realizado sobre lo acontecido en el monte Moria. Acogiendo y subvirtiendo las aproximaciones realizadas por Kant y Hegel, la visión kierkegaardiana del Génesis 22 supondrá un impasse dentro de la tradición literaria dedicada al pasaje. De la mano de Kierkegaard los planteamientos de Thomas Mann y Franz Kafka recogen los postulados de Nietzsche y Schelling y ahondan en la idea del sacrificio humano dentro de la tradición cristiana. Por su parte Erich Auerbach retorna a los planteamientos comparativos del filósofo danés al enfrentar el texto bíblico a la tradición homérica. Próximos al audiovisual contemporáneo autores como René Girard, o Jacques Derrida recogen las ideas y relecturas realizadas desde finales del siglo XIX y dan continuidad y vigencia a un tema que es inherente a la tradición cultural judeo-cristiana. Girard postula que el sacrificio está en el origen de la cultura afirmando que el sacrificio de Isaac, en tanto que paradigma, se encuentra presente en la raíz de la cultura occidental. Derrida, de manera similar a Kierkegaard, pondrá en suspensión el sentido de la prueba y verá en la muerte de Isaac una eventualidad accesoria alejada del fin último de la tentación de Abrahán, la obediencia. La lectura postestructuralista de Derrida incide sobre los valores patriarcales del relato bíblico vinculándolo al estado democrático y cuestionando la ausencia de Sara dentro del episodio veterotestamentario. Testimonio de los cambios drásticos de nuestra era *Donner la mort* (1999) evidencia la maleabilidad de los veinticuatro versículos del Génesis 22 y su trascendencia dentro del imaginario colectivo occidental. De manera paradójica, la desacralización perpetrada por Derrida da legitimidad a las adaptaciones y versiones contemporáneas de lo descrito en las Sagradas Escrituras. De este modo la sombra del Sacrificio de Isaac, alimentada por los mitos y leyendas de la Antigüedad, se



proyecta sobre buena parte de la literatura universal. Tal y como advirtió Amalia Quevedo (2006) desde Edipo rey, hasta Los hermanos Karamazov de Dostoievski, pasando por obras como Hamlet, o La carta al padre de Kafka, hallamos en buena parte de la literatura occidental un punto de encuentro entre la relaciones paterno-filiales y lo sucedido en la cima del Moria.

Estas relecturas y revisiones del Génesis 22 se concretarán en manifestaciones icónicas como el sacrificio de Abraham realizado por Candido Portinari en 1943, o en la producción escultórica de George Segal. Si bien el audiovisual contemporáneo será continuista con la lectura tipológica del episodio bíblico, tal y como atestigua el filme *Apocalypto* de Mel Gibson (2006), ciertas producciones como *The Killing of a Sacred Deer* de Yorgos Lanthimos (2017), o *Venom* de Andy Serkis y Ruben Fleischer (2018) atestiguan la vigencia de las asociaciones kierkegaardianas y las deconstrucciones derridanescas en el mundo contemporáneo.



26. The aesthetic sensitive and feminist semantics of Marliete Rodrigues' figurative art

Ilzy Soares-Silva

Universidade Federal de Pernambuco

ilzygssoares@gmail.com

Resumen

The present study is an aesthetic, sensitive and feminist analysis of the works of the master artisan Marliete Rodrigues. It is taken into consideration that understanding the aesthetic, sensitive, symbolic and subjective recurrences present in the artistic production of women artisans can evidence the imaginary that is formed from the daily socio-cultural experiences of artists on gender issues. From a given phenomenological dimension, we seek to answer questions such as: What is the centrality of the aesthetic and sensitive elements in the artisan's works? Which elements of gender linked to the daily life of the community are materialized through the symbols present in the analyzed works? Is it possible to characterize as a feminist the aesthetic that develops from the imaginary and is expressed in her works? The results obtained suggest that although, at first sight, the master's work seems to be inscribed in a kind of compulsory femininity, due to the recurrent use of elements related to flowers, modesty in clothing and the actions of the women portrayed, Marliete's work is revealed dissident by proposing subtle ruptures in the structures from which the clay art of the Alto do Moura community is constituted.

27. La Pathosformel Ninfa, ¿un método en la obra de George Didi-Huberman?

Ada Naval García
Universitat Pompeu Fabra
adanavalg@gmail.com

Resumen

La propuesta que aquí se presenta para el III Simposio Internacional de Cultura Visual ‘La interdisciplinariedad en el estudio de la imagen’, es una aportación sobre el método de Georges Didi-Huberman (1953), uno de los más importantes teóricos de la imagen de la actualidad. A lo largo de los veinte minutos de exposición se quiere plantear la pregunta ¿es posible pensar la Pathosformel Ninfa como un método en la obra de Georges Didi-Huberman?

La Pathosformel Ninfa, uno de los conceptos más importantes del historiador del arte Aby Warburg (1866-1929), ha sido recogida por Didi-Huberman a lo largo de los cuatro libros que dedica a esta fórmula del pathos. Aby Warburg acuñó el término Pathosformel en una conferencia sobre Durero y la Antigüedad italiana (1905). Se entiende por Pathosformel aquellas fórmulas que encierran y transportan –sobreviven a lo largo de la Historia- los gestos superlativos relacionados con las emociones profundas, esto es, gestos vinculados a la representación de escenas de danza, rapto, victoria, persecución o muerte. Así, en el estudio de la supervivencia de las Pathosformeln se entrelazan en el pensamiento warburgiano disciplinas como la psicología, la antropología, la historia de las religiones o la filosofía, a través de las cuales trata de dilucidar la permanencia de estas fórmulas como parte de la memoria colectiva. De entre todas ellas, la Pathosformel Ninfa hace referencia a la fórmula femenina danzante que introduce, en términos warburgianos, el movimiento en la imagen. Así pues, la Pathosformel Ninfa se codifica como elemento característico de la imagen en movimiento y, por ende, del concepto de vida continuada (Weiterleben) de las imágenes.

Desde la consideración de la Pathosformel Ninfa como fórmula de la imagen superviviente –y en movimiento-, Georges Didi-Huberman ha repensado este motivo durante toda su obra. El primer acercamiento lo realiza en la magna *La imagen superviviente* (2008 [2002]), la revisión más importante del pensamiento warburgiano, donde dedica dos capítulos íntegros a la figura de la Ninfa, pero no será hasta la denominada serie *Ninfa* donde el pensador francés se acerque de manera inédita a este motivo. La importancia de los cuatro libros (*Ninfa moderna*, 2002; *Ninfa fluida*, 2015; *Ninfa profunda*, 2017; *Ninfa dolorosa*, 2019) que componen la serie no reside solo en el hecho de que se trate de una de las revisiones más significativas de un concepto nuclear en el pensamiento de Warburg sino que además es, por un lado, un ejemplo de extraordinario de cómo seguir el método de uno de los más importantes historiadores del arte y, por otro, porque a lo largo de los cuatro libros, la Pathosformel Ninfa se instaure como motivo central del pensamiento didi-hubermaniano, ya que la escritura



de los libros se prolonga durante más de veinte años, lo que nos pone sobre la pista de que la Ninfa constituye, como en Warburg, un motivo de excepción.

En *Ninfa fluida*, Didi-Huberman deja constancia de la continuidad de una Ninfa movida por una causa exterior, las brises imaginaires, y en los escritos que luego pertenecerán a *Ninfa profunda y dolorosa*, deja trazado el camino que su Ninfa debía seguir entre las cosas formidables de Victor Hugo y los funerales de la Albania de 1930. Todos estos recorridos estaban en el pensamiento de Didi-Huberman cuando en 2002, fecha de publicación de *Ninfa moderna*, abandona los demás apuntes para adentrarse en un debate estético sobre la pertinencia de la utilización de las imágenes de Auschwitz. Él mismo explica esta preocupación política -«c'est ainsi que l'écriture de ce livre se trouve interrompue par des préoccupations politiques, pour tout dire»- como segunda razón de la dilatación temporal de la serie. Así, desde el 2002, la siguiente Ninfa tendrá que esperar trece años para continuar su andadura. Pero tanto el debate sobre el negacionismo como la serie *Ninfa* tienen algo en común, la defensa de su concepto de historia del arte anacrónica y la puesta en relieve de una notable lección didi-hubermaniana, la importancia de aprehender un ver justo, el que exige para comprender las imágenes del Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau (*Imágenes pese a todo*, 2004 [2003]) y el que requiere al lector para comprender el recorrido que propone para *Ninfa* que se hace paradigma -«elle se révélait sous les traits d'un véritable paradigme»- de una historia del arte que debe seguir las fracturas de la historia, sus momentos de crisis, desde Florencia hasta el mar Mediterráneo como símbolo trágico del siglo XXI. Tal es el recorrido que Didi-Huberman hace realizar a la *Ninfa* a lo largo de los cuatro libros que ha dedicado a desplegar sus posibilidades de supervivencia.

Si nos preguntamos si se puede considerar a la *Ninfa* un método en la obra didi-hubermaniana es porque él mismo expresa en el post-scriptum (2014) de *Ninfa fluida* que en el paradigma warburgiano encuentra una lección de método:

«*Ninfa* constituait bien plus qu'un motif iconographique: elle se révélait sous les traits d'un véritable paradigme [...] d'une profonde leçon de méthode».

Pero, ¿en qué consiste esta lección? ¿Cuál es el método que Didi-Huberman sigue para buscar las supervivencias de la *Pathosformel* *Ninfa*? Tal vez, podamos responder, provisionalmente, que comprender a la *Ninfa* como lección de método responde a situarla en el centro de la problemática histórica, porque su presencia en la imagen resume y amplía a la perfección la concepción anacrónica de la historia que caracteriza toda la obra didi-hubermaniana. La *Pathosformel* *Ninfa* puede llevar al investigador hasta, por ejemplo, el estudio de la evolución de la representación de las criadas clásicas o, puede actuar ante él de manera irreverente, sacudiéndole hasta cada uno de sus acontecimientos, -supervivencias. Tal es el caso de Didi-Huberman, que la encuentra entre *La inconstancia del Giotto* (1305, aprox.), las *ninfas de la Primavera* de Botticelli (1482-185) y *Los estudios para tejidos* (1515) de Da Vinci; la sigue desde *la Santa Cecilia* (1600) de Maderno hasta *el Ma destinée* (1857) de Victor Hugo pasando por las *acuarelas* (1845-1850) de Turner; la descubre como *Vestige* -vestigio- en la fotografía



homónima (1989) de Denise Colomb, y ve aparecer su gesto en la fotografía de Franco Zecchin en la que tres mujeres lloran a un difunto en la Sicilia de los años 80.

Es la Pathosformel Ninfa quien traza el camino al historiador. Ninfa se constituye como una forma de releer la historia porque más allá de una figura femenina en movimiento evidencia el devenir del tiempo y la supervivencia –capacidad de metamorfosis- de las imágenes: ¿Es, entonces, la Pathosformel Ninfa un método en la obra de Georges Didi-Huberman?



28. Imagen y pensamiento en la práctica terapéutica: la experiencia de Carl Gustav Jung en El Libro Rojo

Elena Álvarez-Ossorio Bas
Universitat Pompeu Fabra
elenaazulcasirojo@gmail.com

Resumen

En 1913 el psicólogo suizo Carl Gustav Jung tuvo una experiencia personal que le llevaría a interesarse por la relación entre imagen y pensamiento con fines terapéuticos. Durante un viaje en tren a Schaffhausen, imágenes mentales comenzaron a irrumpir espontáneamente en su conciencia. Debido a esta hiper producción de imágenes en un principio Jung temió estar volviéndose loco. Sin embargo, consideró que no debía encajar esta experiencia en su esquema del conocimiento psiquiátrico sino que tenía que acogerla en su propia lógica. Para ello, renunció al saber institucionalizado normativo y se hizo servir de métodos sensibles que le ayudaron a comprender esta experiencia no desde erudición y acumulación de conocimientos sino a través de su propia vivencia.

«En la medida en que lograba traducir mis emociones en imágenes, es decir, hallar aquellas imágenes que se ocultaban tras las emociones, sentía tranquilidad interna. Si me hubiera abandonado por completo a mis emociones, lo más probable es que hubiera sido destrozado por las actividades del inconsciente. Quizás los hubiera podido separar, pero entonces habría caído irremisiblemente en una neurosis y finalmente sus contenidos me hubieran destruido. Mi experimento me afirmó en la convicción de lo valioso que es, desde el punto de vista terapéutico, hacer conscientes las imágenes que se hallan detrás de las emociones».

Lo que hizo Jung fue dar cuerpo cuidadosamente a estas imágenes mentales plasmando las emociones que le evocaban en distintos textos e imágenes. Durante este proceso de traducción de sus sensaciones fue conectando aquello que antes estaba inconexo y de este modo pudo comprender los afectos que anteriormente estaban fuera de su campo perceptivo. Al hacer esto pudo situar su experiencia con relación a su contexto y darle a este acontecimiento un sentido propio único e intransferible. Desde esta perspectiva, lo importante no era el resultado visual del ejercicio sino la recepción activa, por parte de Jung, a las formas de pensamiento que tuvieron lugar durante el proceso.

El Libro Rojo, que imita el formato de un manuscrito medieval, es el resultado de esta investigación que llevo a cabo Carl Gustav Jung entre 1913 y 1930 a partir de las imágenes de sus sueños y visiones. Este archivo permaneció inédito hasta su publicación en 2009. Como el propio Jung ha reconocido, estos ejercicios constituyen el germen de toda su producción teórica posterior.

Lo primero que llama la atención de este libro encuadernado en rojo, imitando el cuero del original, es su tamaño folio (15.35 por 11.57 pulgadas; 38.99 por 29.39 cm) y su similitud con los formatos medievales. Con este anacronismo Jung quería indicar que



para comprender la experiencia contenida en este libro era necesario disponer de claves de comprensión distintas a las de la modernidad. En una imagen que introduce *El Liber secundus* encontramos un gran ojo rojo junto al título: las “imágenes de lo errante”. El ojo es el “*oculus imaginationis*” y nos indica que el pensamiento imaginativo será la puerta de entrada a *El Libro Rojo*. La comprensión que tiene Jung sobre la imaginación forma parte de una tradición en la que esta es considerada como un elemento mágico y mediador. Una concepción que tuvo mucha relevancia en la filosofía del Renacimiento y que volvemos a encontrar en el Romanticismo³. En este sentido, Jung al final del *Liber Secundus* manifiesta su necesidad de recuperar la experiencia sagrada de la obra de arte medieval: “Tengo que recuperar un pedazo de la Edad Media en mí”. (Jung: 2009, p 331).

Victoria Cirlot (2011), especialistas en el campo de la literatura visionaria ha comparado *El Libro Rojo* con el de otras visionarias como Hildegard von Bingen (s.XII), el libro de Angela Foligno (s. XIII), *La luz fluyente de la divinidad* de Mechthild von Magdeburg (s.XIII) o con su antecesor más inmediato, los libros iluminados de William Blake. Estos “Libros de vida” que “renuevan la vida constantemente” no han de ser comprendidos como libros que hay que leer sino como espacios o lugares a los que es posible acceder (Cirlot, 2011: 143-161). Como ha explicado Daniela Picón (2017), Jung encontró en la forma del códice medieval la expresión adecuada para los asuntos del alma ya que este le permitía tomar conciencia de una dimensión simbólica.

Tras la elaboración de *El Libro Rojo* Jung reflexionó a partir de sus vivencias sobre una concepción de la mente expandida. Lo hizo en sus propios términos, a través de un discurso teórico que ha tenido difícil recepción en campos distintos al psicoanalítico. Su experiencia muestra las posibilidades del pensamiento corporizado con fines terapéuticos.



29. Hacia una iconología de las connotaciones en arquitectura. Continuidad del legado de Aby Warburg en la obra de Juan Antonio Ramírez

Miguel Ángel Navarrete Santana
Investigador independiente
miguelangelnavarretesantana@gmail.com

Resumen

El método iconográfico-iconológico fue sistematizado por primera vez por el historiador Erwin Panofsky (1892-1968) a partir de los estudios iniciados por Aby Warburg (1866-1929). Desde ese momento, ha conocido una gran fortuna en el ámbito académico hasta convertirse en una herramienta fundamental de la enseñanza en historia del arte, mostrándose especialmente útil para el análisis de obras figurativas que codifican un sistema simbólico concreto, especialmente el pagano y el cristiano. Sin embargo, ¿cuál es su potencial aplicación a medios no figurativos, como es el caso del arte abstracto o de la arquitectura?

Las investigaciones de Warburg consistían en el estudio de la supervivencia (*nachleben*), a menudo inconsciente, de las imágenes y los mitos del paganismo en el arte y la cultura del Renacimiento, sin llegar a desaparecer, como se acostumbraba a pensar, durante la Edad Media. Para ello cruzaba el análisis visual con el estudio de las fuentes escritas (literarias y de archivo), identificando a los personajes y desenterrando cuidadosamente los estratos temporales que se superponen en la imagen, interpretada como un organismo vivo.

La arquitectura siempre formó parte del acervo de intereses de la escuela iconológica. En la biblioteca del Instituto Warburg en Hamburgo, el historiador alemán concibió su célebre *Atlas Mnemosyne*, una nueva forma de pensar las relaciones de filiación espiritual entre las obras artísticas mediante los medios de reproducción fotográfica. Entre las 82 planchas del atlas encontramos también obras arquitectónicas, como el Templo Malatestiano, el Arco de Constantino o el Palacio Rucellai. Cuando el Instituto se trasladó a Londres, después del fallecimiento de Warburg y huyendo del régimen nazi, se creó una nueva escuela a la que pertenecieron historiadores de la arquitectura tan importantes como Rudolph Wittkower (1901-1971) y que llegó a influir en autores como Colin Rowe (1920-1999).

Juan Antonio Ramírez (1948-2009) llegó al instituto Warburg de Londres en el curso académico de 1979-80 con una beca postdoctoral. Allí se produjo su primer contacto con la obra del historiador alemán, en el marco de sus primeras investigaciones sobre iconografía de la arquitectura, de las que nacieron unos años más tarde sus libros *Construcciones ilusorias* (Alianza Editorial, 1983) y *Edificios y sueños* (Universidades de Málaga y Salamanca, 1983. Nerea, 1991). Profesor de la Universidad Autónoma de Madrid desde 1984 hasta la fecha de su fallecimiento, Ramírez fue uno de los más importantes continuadores y difusores de la escuela iconológica en nuestro país, junto con Santiago Sebastián López en la Universitat de València. A lo largo de su trayectoria investigadora, y siempre fiel a esta herencia, el profesor dedicó una importante fracción



de sus esfuerzos al estudio de los edificios, tanto construidos como utópicos, e incluso aquellos que pertenecen al universo del mito y la imaginación. Pero, ¿cómo fue capaz de adaptar al estudio de las obras de arquitectura un método que se demuestra efectivo principalmente en la observación del arte figurativo?

Para resolver esta cuestión, Ramírez formula dos conceptos principales. En primer lugar, lo que llamaba un “prototipo iconográfico”, entre los que podemos mencionar la identificación de la basílica paleocristiana con la Jerusalén celestial o la genealogía de la planta centralizada en relación con la Basílica del Santo Sepulcro. En segundo lugar, propone un desplazamiento del método hacia una “iconología de las connotaciones”, considerando las metáforas visuales implícitas, las alusiones mecánicas, biomórficas, minerales o apícolas de edificios clásicos y modernos.

Pero más allá de estos conceptos sistemáticos, también contemplaba la posibilidad de adentrarse en las relaciones filiales secretas de las imágenes a través de mecanismos que sobrepasan lo puramente racional. Así, la publicación en el año 2002 de *La imagen superviviente* (Abada) del filósofo e historiador francés Georges Didi-Huberman (1953), ha dado respuesta al llamamiento a estudiar las conexiones entre Warburg y Sigmund Freud que Ramírez solicitó en “Iconografía e iconología”, capítulo del segundo tomo de *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Visor, 1996). En esta publicación también apuntaba las relaciones entre el subconsciente y el método paranoico-crítico de Salvador Dalí.

Gracias a la aportación de Didi-Huberman podemos entender la importancia de las pulsiones del subconsciente que Ramírez ya adivinaba en Warburg y que Ernst Gombrich y Erwin Panofsky, en su simplificación del método, obviaron. Aunque Warburg sigue a Hegel al considerar que las manifestaciones superficiales (artísticas) de una época histórica nos permiten acceder a su contenido fundamental (el significado), también efectúa una salida del pensamiento dialéctico construyendo un conocimiento sin saberes absolutos.

En esta comunicación exploraremos, pues, el papel de la arquitectura en los orígenes del método iconográfico-iconológico, así como el desplazamiento del profesor Ramírez hacia una “iconología de las connotaciones”. A este recorrido añadiremos una reflexión sobre la aplicación actual de estos planteamientos a la luz de las nuevas investigaciones encabezadas por Georges Didi-Huberman, autor que ha vuelto a poner de relieve el legado de Aby Warburg.



30. Philosophy, Pedagogy and the Visual Arts

Dan O'Brien
Oxford Brookes University
dobrien@brookes.ac.uk

Resumen

The Big Book is the public face of philosophy—think Sartre’s *Being and Nothingness* or Kant’s *Critique of Pure Reason*—and professional philosophers today spend the majority of their time reading, writing, submitting and revising peer-reviewed journal articles. This focus on the word, however, contrasts with a prominent visual dimension to the teaching of philosophy. Susanna Berger’s recent *The Art of Philosophy* argues that ‘in early modern Europe the viewing and creation of imagery functioned as important instruments of philosophical thought and teaching’. Thought experiments are widely used in contemporary analytic philosophy, and they are highly visual. We imagine Mary leaving the black and white room and encountering a red rose, and the trolley approaching the fork in the tracks.

Actually, though, the pages of philosophy are not as imageless as I might have suggested. There are some memorable images—those that leap off the page, partly because of their rarity, but also because of how they engage the reader in philosophical thought. Our visual experience oscillates with the duck-rabbit of Wittgenstein’s *Philosophical Investigations*, and this teaches us something about perception.

I distinguish between illustrative and performative uses of images and artworks, particularly in the context of teaching philosophy. The former are where images are used to illustrate and communicate a philosophical idea or argument, the latter are where the artist or teacher philosophizes through the creation of images.

The history of art is rich with artworks that illustrate philosophical ideas. In Plato’s *Allegory of the Cave* a group of prisoners have been chained to the wall of a cave, watching the shadows of things passing behind them projected onto the cave wall in front of them. This world of shadows is all they know; they are in total ignorance of the objects that are casting the shadows they see. Plato’s allegory is strikingly visual, and it lends itself to artistic representation. Robert Motherwell painted a series of abstract expressionist paintings of Plato’s Cave in the 1970s, with thick layers of black, white, and various shades of grey creating a deep space within which—we imagine—the denizens of the cave are chained, cut off from the colours of the world outside. I have painted my own series of works that chart Descartes’ *Meditations* in which he overcomes his sceptical doubts and comes to acquire certain knowledge of his existence, God and the world around him. (See www.lowwintersun.org for these paintings and the other artworks of mine described below.)

There are also artists who have a deeper engagement with philosophical ideas, those where it could be said that the artist philosophizes through their art. Such art does not merely prompt philosophical reflection, but philosophical ideas or conclusions are to be found in the artworks themselves or in the acts of creating them. These artists are



engaged in Performance Philosophy, a movement that explores the philosophical content of artistic performances in the forms of drama, dance or music, although, as yet, there has been limited focus on visual art.

Such an approach to performance is explicit is conceptual art, where the idea is primary and the visual (aesthetic) element plays a limited role. Duchamp's 'Fountain', better seen as a performance than an art object, involved his entering a latrine into the Society of Independent Artists exhibition in New York in 1917 as a sculpture. Any latrine would have done, and we do not even need to see this latrine to appreciate its artistic and philosophical value. The art is the idea, and the idea—or perhaps better, the question—is a philosophical one, concerning the nature of art and of artworks, and the role played by the gallery space, artists and critics in conferring that status. To my mind this contribution to the debate is more philosophically astute and engaging than the ongoing attempts by analytic philosophers to define or provide necessary and sufficient conditions for something to be a work of art.

Artworks can and have been used in the teaching of philosophy, but they can also reflect on teaching itself. Various artists and writers comment on the beauty of the pristine canvas, and Mallarmé, the symbolist poet, pauses over the 'anxious white' of his page. The philosophy teacher can also feel this anxiety before her blackboard or whiteboard is populated with text, symbols and diagrams. Blackboards have something of a totemic, sacred place in education and—rather embarrassingly—I have found myself at the end of a lecture admiring these records...these traces of thought.

Such teaching experiences prompted me to think about a series of 'Blackboard Works' that engage with the phenomenology of the classroom or lecture hall. My 'Empiricism' series is performative, in that the act of creation communicates the philosophical idea. Masking the edges of a blackboard, the teacher proceeds to draw triangles of differing sizes and types. The viewer may focus on a particular triangle that then becomes obscured by line upon line of chalk. The masking tape is removed and the chalk-covered board is magically transformed into an object of aesthetic appreciation. Further, the jumble of lines communicates triangularity, without there being a particular, unobscured, triangle on which to focus one's gaze. The idea of 'triangle' transcends the tangle of lines, just as, for the empiricists, abstract ideas of shape emerge from our ongoing experiences of shapes in the world. I find myself in interesting territory where art and educational life become entwined—on the borderland between teaching and art, illustration and performance. It is, though, a precarious position: become too self-conscious of the artistic dimension and teaching could become distorted. The aim is to communicate a philosophical idea, but also to capture the kind of aesthetic pulse that one receives as one glances at a chaotic blackboard at the end of a class.

Philosophy has never been monolithic. It has been presented in many ways throughout its history, via dialogues, poetry, treatises, journal articles, essays, fiction, science fiction, and recently through films, podcasts, videos, blogs, and cartoons. I hope here to have promoted the rich resources of art history and contemporary art practice. Instead



of the hackneyed limerick ‘God in the Quad’, Berkeley’s idealism could be introduced with Bruce Nauman’s ‘Concrete Tape recorder Piece’ (1968)—a tape recorder encased in concrete with its power flex emerging from a hole at the side (I like to think of the tape as a recording of a tree falling in the forest!). Future collaboration between philosophers, art historians and artists should be encouraged, with artworks—from the history of art, contemporary artists, and perhaps those created by students and teachers—becoming catalysts for artistic-philosophical investigation, thus revitalizing the idea of universities embodying ongoing and open-ended conversations.



31. «Y el color Nada se dirigió a mi»: Nelly Sachs, Paul Celan, Heinz Holliger, Anselm Kiefer

Antoni Gonzalo Carbó
Universitat de Barcelona
antonigonzalo@ub.edu

Resumen

La presente propuesta gira en torno a dos significativos cuadros del reputado artista visual alemán Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945). Estas pinturas de gran formato están dedicadas al poeta rumano de origen judío y habla alemana Paul Celan (1920-1970), uno de los poetas más relevantes del siglo XX. Los cuadros, motivos de nuestro análisis, son: *Das einzige Licht* [‘La única luz’], 2006; *Für Paul Celan: Halme der Nacht* [‘Para Paul Celan: Tallos de la noche’], 1998-2013. Para una hermenéutica sobre el sentido último de dichas obras se hace necesario poner en relación varias disciplinas. Una aproximación interdisciplinar sobre el sentido simbólico de la imagen que pasa por el análisis pormenorizado de los referentes místicos comunes a ambos creadores. Tanto Celan como Kiefer han tenido un conocimiento de la tradición mística judía gracias a los libros de Gershom Scholem (1897-1982) sobre esta materia.

Nuestra investigación se centra en el análisis simbólico del color, no solamente de la obra pictórica de Kiefer, puesto que en la poesía de Celan el mismo tiene una significación capital. En concreto, se trata de analizar la relevancia que el color negro, vinculado a la oscuridad, a la tiniebla luminosa del *Deus absconditus*, el Dios oculto, tiene tanto en la lírica de Celan como en la de Nelly Sachs (1891-1970), su amiga poetisa judía. Se trata del Dios «Ilimitado» (‘Ĕyn-sōf) de la mística judía, término escrito con asiduidad en los lienzos de Kiefer. *Psalm* (1971), para 16 voces a capela, según «*Die Niemandrose*» («Rosa de nadie») de Celan, es una sutil composición oscura del virtuoso oboísta, compositor y director de orquesta suizo Heinz Holliger (n. 1939) dedicada a la memoria de Nelly Sachs, Paul Celan y Bernd Alois Zimmermann.

Tanto en la obra de Sachs como en la de Celan, la luz se percibe como oscuridad, y la oscuridad como luz. Se trata de una luz deslumbradora, oscuridad que es exceso de luz, que produce un enceguecimiento tal en el contemplativo que se confunde con las tinieblas; una luz tan brillante que sólo puede ser vista como «oscuridad luminosa» (λαμπρῶ γνόφω). La visión mística es un ver de «oscuridad luminosa», una visión de no ver a través del espejo del infinito, es decir, un ver a través del cual se llega a ver lo que se no puede ver, la ceguera que es una verdadera percepción.

Asimismo, según el *Sēfer ha-Zōhar* (El Libro del Esplendor), el magnum opus de la Cábala judía castellana del siglo XIII atribuido en gran parte a Rabí Moisés de León (m. 1305), ver la luz a través de las tinieblas constituye la máxima perfección: «La Oscuridad no irradia salvo cuando está sumergida en la Luz» (1:17a). La referencia para esta coincidentia oppositorum es el célebre versículo de Salmos 139:12: «porque para Ti tinieblas y luz son la misma cosa». Paul Celan, en referencia a dicho versículo, escribe en sus papeles póstumos: «nox illuminalis mea... La tiniebla es como la luz». La experiencia última de la iluminación mística es tal que el cabalista percibe la luz que es oscuridad y al hacerlo se transforma en la misma oscuridad que es luz. La experiencia



visual de los cabalistas afirma la paradoja de que el Dios que se ve es invisible, porque lo oculto no puede revelarse a menos que se revele como lo oculto que se revela. Expresado alternativamente, las *sēfirōt* (emanaciones divinas) revelan la oscuridad luminosa de la luz oscura infinita, pero solo de tal manera que la luz oscura continúa oculta como la oscuridad luminosa. Las *sēfirōt* son prismas simbólicos que brillan en la luz oscura de la oscuridad iluminada. El primer impulso de la emanación divina se describe, en arameo, como *botsina' de-qardinuta'*, una «chispa de oscuridad impenetrable», una cegadora chispa tan intensamente brillante que no se puede ver.

El *Sēfer ha-Zōhar* es una referencia común a Sachs, Celan y Kiefer. Antes del *Zōhar*, el cabalista 'Azrī'ēl de Girona (s. XII-XIII), a partir de Sal 139:12, refiere «la luz oculta que está restringida de brillar se llama oscuridad» (*hā-'ōr hā-mith'allem ha-nehsak mēhā'ir*), así como el autor de *Ma'yan ha-Hojmāh* (La fuente de la sabiduría) menciona «la luz que se oscurece por la luz» (*'ōr hanehshaj me-'ōr*), «la luz que se oscurece por brillar». La primera *sēfirāh* (emanación divina), llamada *Keter 'elyōn*, con relación a su fuente en la divinidad misma, puede ser llamada negra por su inaccesibilidad; en relación consigo misma, es decir, por sí misma, es incolora (absolutamente misteriosa y disimulada, con relación a 'Ēyn-sōf, la Nada Infinita, la fuente superabundante y sin límite de la que procede toda realidad); sin embargo, por el aspecto de su manifestación en las *sēfirōt* inferiores, representa «el blanco (*labhan*) más extremo», lo supremo en cuanto a blanco. La oscuridad primordial es *Keter*, la cual tiene una apariencia negra, bien a causa de la profundidad de su ocultación o bien por su luminosidad cegadora. El cabalista David ben Yēhūdāh he-Hasid (s. XIV) afirma de la primera *sēfirāh Keter 'elyōn*: «La gran Corona suprema (*Keter*), la verdadera Unidad que está unida en todos sus nombres, blanca como la nieve, YHWH». La «Corona suprema» es asimismo llamada «nieve» – según el cabalista español Yōsef ben Shalōm Ashkēnazī (principios del siglo XIV)– por el esplendor que irradia. La frase «dejando lo blanco de las varas al descubierto» aparece en Gén 30:37 y se aplica a *Keter 'elyōn*, la *sēfirāh* suprema, que en los orígenes de la Cábala es el «Ilimitado» ('Ēyn-sōf), la Nada ('ayin), la «luz oculta», luz totalmente incolora, i.e., blanca. 'Ayin logra «desnudar el blanco» de Dios. En la poesía de Sachs, hasta los colores parecen entrar en crisis de disolución. Sólo el negro, tiñéndolo todo – el sol, el musgo, las respuestas, el conocimiento, el cristal–, es capaz de traducir tanto desgarrar. Aunque llega un momento, en los últimos libros, en que ni siquiera este color alcanza, de modo que surge, como nuevo matiz cromático, el color Nada (¿el superesse o 'ayin?): «y el color Nada asoma descolorando la noche», «y el color nada se dirigió a mí».

Se puede ampliar aún más la vía de la negación y despojar incluso a la nada de su abstracción conceptual. David ben Yēhūdāh he-Hasid reduce el sustantivo abstracto a la negación más simple posible, llamando a Dios «No». Pero 'ayin transmite algo más que un breve no. Implica al Dios más allá de Dios, el poder que está más cerca y más lejos de lo que llamamos «Dios». 'Ayin simboliza la plenitud del ser que trasciende al ser en sí mismo. Teología negativa común a nuestros autores: «die Farbe Nichts» (Nelly Sachs); «Niemand» ('Nadie' = Dios como Nada ['ayin]) en «Psalm» (Paul Celan, Heinz Holliger); el «Ilimitado» ('Ēyn-sōf) recurrentemente escrito en los lienzos de Anselm Kiefer. «Nadie»: aislado en el tercer verso, este pronombre pronuncia el nombre del Uno cuyo nombre no debe ser pronunciado. La realidad que anima y supera todas las cosas no



puede ser aprehendida o nombrada, pero invocando a 'ayin, el místico es capaz de aludir al «Infinito» ('Ēyn-sōf), el 'ālef inefable. 'Ālef es una consonante que en hebreo es inaudible sin la pronunciación de una vocal, como los son las voces a capela casi inaudibles de Psalm, de Heinz Holliger.



32. La epistemología visual como antiestética

Pablo Caldera Ortiz
Universidad Autónoma de Madrid
pablo.caldera@uam.es

Resumen

A finales de los años 90, Jean-Marie Schaeffer le decía “adiós a la estética”, entendiendo que aquella disciplina ya no estaba “a la altura” de las formas artísticas del momento. Menos de una década después, José Luis Brea trazaba una analogía entre los estudios culturales de la religión, la teología, la epistemología visual y la estética, entendiendo esta última como una forma dogmática que reducía al arte, y a las imágenes, a una única condición: la estética. Pero las capacidades de las imágenes son irreducibles a su dimensión estética.

El llamado “giro performativo”, que entiende que las imágenes no solo representan la realidad, sino que añaden más realidad a esta, la reproducen o la ponen en cuestión, ofrece la posibilidad de dejar de pensar en las imágenes como modelos pasivos de representación para activar su agencia en base a dos narrativas: la externa y la interna. Si, según los filósofos Ernest Sosa y José Medina, la agencia de los sujetos —y no tanto la mera creencia verdadera— es lo que define al conocimiento, tanto la agencia de las imágenes como de los sujetos que producen imagen. Así pues, si queremos pensar las imágenes políticamente ya no nos vale la mera reflexión estética, ni siquiera si aludimos al “reparto de lo sensible”, pues la hiperdifusión de imágenes que caracteriza a la iconosfera actual en ocasiones no permite diferenciar entre imágenes publicitarias, periodísticas, artísticas o azarosas: son todas performativas.

Como explicó Henri Bergson, la imagen siempre es más que la representación y menos que la cosa. Por tanto, la imagen necesita una epistemología propia, que no la trate como un objeto más en el mundo sino como un agente con sus propias reglas (dependientes de los medios); no existe la imagen aislada y su epistemología ha de ser un modelo que pretenda estudiar cómo interfieren y producen intersubjetividad a la par que significados. Las imágenes, en un sentido muy básico, pueden entenderse como garantes de inteligibilidad o de confusión. Siempre que hablamos de inteligibilidad estamos haciendo referencia a la epistemología; hay una interrelación constante entre la teoría del conocimiento y los estudios visuales, que se evidencia con las “metáforas visuales” que abundan en la primera: conceptos como el de ceguera o ignorancia, la doctrina del reconocimiento que elabora Axel Honneth, y que descansa sobre la distinción entre invisibilidad óptica y social o el famoso velo de la ignorancia de John Rawls.

A mi juicio, hay tres modos de entender la relación del cine con la epistemología (política):



1. Los problemas epistemológicos de la teoría del cine. Propuesta que descansa en una concepción de la epistemología como herramienta de segundo grado, análisis de los métodos de investigación, argumentación y conocimiento de las ciencias sociales.
2. El problema de la fisura o de la relación ontológica entre cine y realidad. Esta discusión está presente desde los orígenes del cine, cuando Jean Epstein hablaba de la photogénie (fotogenia), la capacidad del cinematógrafo para mostrar o desvelar poéticamente parcelas de realidad normalizadas o no identificables a simple vista. Se extiende hasta finales de siglo, con Stanley Cavell como principal figura de referencia. Consideramos que esta problemática es de facto epistemológica, si bien está fundada en la separación radical entre imagen y mundo y asentada en la narratividad como eje central del arte cinematográfico. Esta comprensión se sostiene sobre una dicotomía de carácter cartesiano que Cavell vino en llamar “el aislamiento metafísico”, y que descansa a su vez en otra segunda dicotomía: la de sujeto y objeto, que permite enunciar el problema de la representación. En el cine un espectador se descubre en ese aislamiento individual del que habla Cavell al asumir la intensidad de una imagen que es representación y que no depende de él. Por tanto, la contemporánea reflexión en torno a la representación en el cine es una continuación de esta línea de reflexión.
3. El problema de la producción de imagen y de la agencia de las imágenes. Este es el modelo que propongo como metodología, y que surge de la ligazón entre la epistemología social contemporánea, la teoría del documental y los propios artefactos cinematográficos. No se trata de aplicar las ideas de la epistemología política a los objetos de estudio, sino de entender la imagen como proceso y como artefacto de conocimiento.

Esta comunicación tratará de dar cuenta de las implicaciones de la tercera posición. Pensar la epistemología de la imagen pasa por pensar la agencia, las manifestaciones de los agentes y la sustitución, en la posfotografía, del agente como productor por el agente como difusor.



33. Fordlândia: una ciudad habitada

Yuri Firmeza
Universidade de Lisboa
yurifirmeza@gmail.com

Resumen

La propuesta presenta la ciudad de Fordlândia, una ciudad idealizada y construida por el empresario estadounidense Henry Ford, a fines de la década de 1920, en la selva amazónica, con el propósito de extraer látex y producir neumáticos para la industria automotriz. El proyecto fue arruinado por una plaga en las hojas de los árboles de caucho, pero aún se pueden ver los hospitales y sus camas oxidadas, las industrias y su maquinaria arrebatadas por las telarañas y el polvo, el pueblo de casas indistintas construidas para albergar a los trabajadores. Como una cápsula del tiempo, la ciudad habla de la modernidad y las relaciones de explotación entre Estados Unidos y Brasil.

La investigación se centra en material de archivo de la ciudad de Fordlândia. Fotografías, documentos, imágenes en movimiento que pertenecen principalmente al Museo Henry Ford.

La presentación propuesta aquí articula un pensamiento sobre lo archivo y las ruinas en su sentido ampliado, y no solo se limita a la comprensión arquitectónica de las ruinas. La investigación aborda el caso específico de la ciudad llamada Fordlândia y la relaciona con el imaginario estético, poético y político de las ruinas en la época contemporánea. El proyecto se estructura en línea con referentes artísticos y teóricos como Walter Benjamin, Andreas Huyssen, Greg Grandin, Francisco Costa, Boaventura de Sousa Santos, Marian Hansen, Georg Simmel, Clarissa Tossin, George Didi-Huberman, entre otros.

Las ruinas del proyecto Fordlândia, un nombre acuñado por la Compañía Ford, operan como una alerta de un futuro prometedor, mostrándonos la inevitable presencia devastadora del tiempo y el declive de un proyecto energético moderno. Basado en textos de Walter Benjamin sobre restos y ruinas (Sobre el concepto de historia, Excavar y recordar, Experiencia y pobreza, entre muchos otros) Andreas Huyssen sugiere que un imaginario de las ruinas es central para cualquier teoría de la modernidad que quiera ser más que el triunfalismo del progreso y la democratización. El autor señala el imaginario de las ruinas como el lado oscuro de la modernidad (HUYSEN, 2014). Sin embargo, al escribir sobre apropiaciones contrahegemónicas, Boaventura de Sousa Santos problematiza el pensamiento de Huyssen y afirma que “para el mundo colonizador la nostalgia de las ruinas es el recuerdo inquietante del rostro oscuro de la modernidad, para el mundo colonizado es a la vez la memoria inquietante de una destrucción y el signo auspicioso de que la destrucción no fue total y que lo que se puede rescatar como energía de resistencia aquí y ahora es la vocación original y única por un futuro alternativo”(SANTOS, 2018).

Tal inversión de perspectiva sobre las ruinas es crucial para nuestro proyecto. Fordlândia se conoce comúnmente como una ciudad fantasma, en ruinas, abandonada. En tesis, artículos y libros, la ciudad se presenta como un sueño fallido de Henry Ford. Por ejemplo, el libro de mayor circulación y referencia sobre Fordlandia, escrito por Greg



Grandin, historiador y profesor de la Universidad de Nueva York, se titula Fordlandia: el ascenso y la caída de la ciudad olvidada de Henry Ford en la jungla.

La singularidad de nuestro proyecto actual consiste en tomar una posición crítica sobre el discurso, ya sea científico, académico o de sentido común, que cataloga a Fordlândia como ciudad olvidada. Es necesario desmontar la trampa histórica de Fordlândia como ciudad en ruinas. Hay que abordar el decreto de “ciudad olvidada”: ¿olvidado por quién? Y sin embargo, ¿recordado por quién? ¿Como? ¿Cuándo?

La ciudad de Fordlândia (habitada por cientos de familias) se presenta bajo el prisma del fracaso y la quiebra de quienes expropiaron esa tierra e invirtieron millones de dólares en ella. La nostalgia por el proyecto Fordlândia es la nostalgia por la catástrofe. Para algunos, lamentable colapso del proyecto, para otros, resistencia de una tierra ingobernable. En definitiva, a diferencia de cierta Historia Oficial, la investigación doctoral actual piensa en las ruinas como una dimensión política del presente.

La originalidad del proyecto consiste en la articulación de diferentes campos de conocimiento para formular un pensamiento original sobre las ruinas.

34. Hacer durar la experiencia. Imágenes e imaginarios de una ciudad ocupada

Felipe Corvalán Tapia
Universidad de Chile
fecorva@u.uchile.cl

Resumen

En el texto *Cuando las imágenes tocan lo real* (2007), el historiador del arte Georges Didi-Huberman se refiere a la capacidad de ‘hacer durar la experiencia’ presente en el registro fotográfico. Es decir, la capacidad de la fotografía de extender en el tiempo la resonancia de hechos, acciones y acontecimientos; de convivir con ellos, en ellos. Tal facultad puede ser pensada como antagónica al uso habitual dado a imágenes y representaciones sobre la ciudad producidas en el campo de la arquitectura. Estas imágenes –sobre todo a partir del advenimiento de la Modernidad– asumen un rol decididamente prescriptivo, intentando anticipar formas y también conductas en el espacio. Tal como se puede apreciar en las emblemáticas imágenes de la Highrise City (1924) de Hilberseimer o del Plan Voisin (1925) de Le Corbusier, estas representaciones se convierten en un espacio simbólico de operación a distancia. Esto es, imágenes que buscan modificar la realidad, intervenirla, pero alejándose de ella, evitando cualquier interferencia que interrumpa lo previamente establecido en el ‘plan’ y su manifestación gráfica.

Pues bien, en este contexto, a lo largo de esta investigación discutiremos la importancia alcanzada por la fotografía documental, su uso crítico en el ámbito de la arquitectura. Nos referimos a un registro que permite ampliar considerablemente el campo de visión del arquitecto; hacer foco en un lugar tradicionalmente olvidado por la representación arquitectónica y las imágenes de ciudad: el espacio cotidiano. En estas fotografías la ciudad es entendida como una sumatoria de acontecimientos, actos imprevistos que recurrentemente re-significan nuestra comprensión de la ciudad. Así, la fotografía documental propone un registro más emotivo –incluso afectivo– sobre la ciudad, develando capas de significación inicialmente ocultas u olvidadas.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, en plena crisis de la Modernidad, se intensificará el diálogo entre arquitectura y fotografía documental. El registro del espacio cotidiano realizado por la fotografía de Nigel Henderson, Violette Cornelius o Tony Ray-Jones, proponen un nuevo imaginario sobre el contexto urbano que será reconocido y aceptado por las nuevas generaciones de arquitectos, quienes utilizarán estas imágenes para promover una lectura crítica en torno a la ciudad moderna, su orden, categorías y estrategias de representación.

Para acotar y precisar la discusión, centraremos nuestra atención en la relación que se produce entre el fotógrafo Nigel Henderson y los arquitectos Alison y Peter Smithson en la década del cincuenta del siglo pasado, en un Londres marcado por las condiciones de posguerra. Este diálogo interdisciplinar entre fotografía, ciudad y arquitectura se plasmará en el panel manifiesto *Urban Re-Identification Grid*, realizado y presentado por los Smithson el año 1953. Tal trabajo gráfico se formula, precisamente, a partir de un conjunto de fotografías tomadas por Nigel Henderson en el barrio londinense de Bethnal Green. A través de estas imágenes, los Smithson se aproximan a una ‘ciudad



ocupada', identificando aquellos signos de apropiación desplegados por la comunidad sobre los espacios que habita cotidianamente. De esta manera, el registro fotográfico de Nigel Henderson, su atención a juegos espontáneos o fiestas comunitarias que alteran el funcionamiento de las calles de Bethnal Green, les permiten a los Smithson ampliar el sentido habitual otorgado a las representaciones de ciudad en el contexto de la modernidad. Así, en la propuesta de Urban Re-Identification Grid ya no se trata sólo de anticipar, predecir o prescribir formas y conductas, sino más bien de reconocer lo existente y, a través de las fotografías de Henderson, 'hacer durar la experiencia' tal como señala Didi-Huberman. Lo interesante es que esta aproximación a la ciudad será incorporada a la labor proyectual y permitirá que los Smithson formulen sus propias imágenes –diagramas y fotomontajes– siguiendo el hilo narrativo de la propuesta fotográfica de Nigel Henderson. Asistimos así a una suerte de traducción del imaginario propuesto por las fotografías a la representación estrictamente arquitectónica.

¿Cómo se produce este encuentro entre fotografía, ciudad y arquitectura?; ¿Cómo incorporar en las imágenes de ciudad a las acciones espontáneas que en ella acontecen, vitales para la constitución de la vida urbana?; ¿Es posible representar o registrar la experiencia en el espacio? y si es así, ¿de qué nos hablan estas imágenes?; son algunas de las interrogantes que intentaremos abordar y discutir a lo largo de este trabajo que se construye a partir de un enfoque teórico y cualitativo.



35. Contaminación y heterogeneidad: *Documents* y su propuesta de una experiencia visual

Valeria Biondi

Universidad Carlos III de Madrid

valeriabiondi@hotmail.it

Resumen

Documents es una revista dirigida por Georges Bataille en los años 1929-1930. Una vida muy breve y, al mismo tiempo, una peculiaridad tal que la lleva a ser definida como aquel sitio donde los surrealistas disidentes se encuentran. Carl Einstein, Michel Leiris, Georges Limbour son solo unos cuantos autores que escriben para esta revista. El mismo nombre nos sugiere la voluntad de documentar, de proponer al lector las informaciones de una manera neutral. Ojeando sus páginas nos damos cuenta muy pronto de que los contenidos no lo son todo, porque sin las imágenes *Documents* no sería *Documents*.

La intención no es solo hablar de arte. Ámbitos como la etnografía y la sociología juegan un rol determinante aquí y las fotografías que, aparentemente, acompañan a estos artículos son de las más distintas; aún así, todas respetan la misma regla: emplear el montaje figurativo para desmontar las ideas. Se trata de un expediente conforme al pensamiento bataillano, o sea anti-idealista. Más que de un exceso de imágenes podemos decir que presenciamos un exceso de visión. Una declarada autonomía iconográfica golpea al lector para que este reflexione sobre la teoría del arte y sobre la inconsistencia de las categorías. Con este fin, el dialogo imagen-texto no siempre está respetado, porque la misma imagen es ahora un documento, una prueba evidente que no siempre necesita las palabras.

La ponencia tomará en examen el trabajo de tres fotógrafos en particular: Karl Blossfeldt, Jaques-André Boiffard y William Seabrook. El contexto visual desarrollado por estas tres figuras es muy diferente, pero los artículos que acompañan a sus imágenes nos ayudaran a entender la cercanía que pueden llegar a tener. *Documents*, en su ilusoria dispersión, manifiesta en realidad un trabajo colectivo extremadamente coherente.

“Le langage des fleurs” es un texto de Bataille publicado en el número tres de la revista (1929). Este artículo pretende desmontar la interpretación simbólica generalmente atribuida a las flores, para que veamos la realidad. La belleza ideal y el amor pueden representar este tipo de naturaleza siempre y cuando nos demos cuenta de que hay muchos más en esta. La parte visible, colorada y bella es la que antes se pudre. En realidad, en las hojas y en las raíces hay mucho más; ahí se esconde algo que no solemos notar y que ahora pretende ser rescatado, pasando por esta crítica a “como debería de ser la belleza”. Las fotografías de Blossfeldt ilustran perfectamente partes de flores que nos las enseñan como nunca las vimos; la cercanía y el detalle nos permiten ver la voluntad del artista: volver al arquetipo. Aunque el propósito de Bataille se aleja del propósito de Blossfeldt, entendemos de qué manera lo visual funciona desde un punto de vista perceptivo.

“Eschyle, le carnaval et les civilisés” es un artículo publicado por Georges Limbour e ilustrado por las imágenes de Boiffard (*Documents* 2, 1930). En este caso la cercanía



texto imagen está respetada, pero el objetivo es exasperar la idea expresada por las palabras a través de unos personajes de vestimentas comunes, que llevan una máscara de carnaval grotesca y fuera de contexto. Limbour, a partir del teatro griego, nos lleva hasta la máscara de la modernidad, la que llevamos todos iguales, debido a la estandarización que la sociedad nos impone.

“Le «caput mortuum» ou la femme de l’alchimiste” es quizás uno de los textos más provocativos (*Documents 8*, 1930). Michel Leiris enfoca su atención sobre la cara, aquel sitio donde nuestra individualidad se concentra. La idea es confundirla y anularla, cuestionado sobre lo que es la identificación y sugiriendo una metamorfosis declarada por el disfraz. Las caras-fetiché fotografiadas por William Seabrook nos enseñan rostros apretados por máscaras de cuero que parecen cortar la respiración. El cuerpo desnudo y la cara cubierta son un desafío a la norma corporal, el objetivo es llegar a tener consciencia de nuestra propia piel para poder liberar los límites que nos atan.

A partir del análisis de estos contenidos, junto con las imágenes, nos damos cuenta de cómo el soporte visual sea todo lo que sirve para revelar el significante: es el signo exterior que permite dar cohesión a todo el conjunto de palabras, escritas por un conjunto de autores tan distintos. La interdisciplinariedad explorada a lo largo de los números de *Documents* está hecha de contaminación, abre a infinitas posibilidades de pensamiento. Al fin y al cabo, es este el objetivo último y la voluntad de la mente que se encuentra detrás de este proyecto, la de Georges Bataille. Se requiere despertar la atención del lector, para que este considere otras y nuevas posibilidades. Golpear las categorías del pensamiento, reflexionar sobre las imposiciones sociales y dudar sobre nuestra propia individualidad son los argumentos, entre otros, que rechazan cualquier encasillamiento. Entonces, el soporte visual es más que un soporte, es el esqueleto donde todo se apoya, demostrando una absoluta necesidad, y también actualidad, del concepto de contaminación y de interrelación.



36. Cristos-eucarísticos: imagen, teatralidad y liturgia en la España de los siglos de oro

Javier González Torres

Fundación Victoria - Universidad de Málaga

javier.gonzalez@fundacionvictoria.edu.es

Resumen

La iconografía de Cristo muerto en el sepulcro es una invención artística a través de la que se certifica -de manera visual- la defunción física del hijo de Dios. Según la tradición heredada, su culto enlaza con las honras fúnebres proferidas hacia los fieles difuntos, divulgadas a través de los usos rituales hierosolimitanos; a su vez, su incardinación en las representaciones del ciclo de la Pasión de Cristo deviene de los crucificados articulados que, en época medieval, se descendían de la cruz y eran colocados en urnas, integrando así un teatro religioso de honda popularidad europea. Desde el punto de vista teológico, el trasunto explicativo profundiza en que, tras la expiración, la Trinidad abandona la materia corporal del finado, convirtiéndose este en templo inerte que vence definitivamente a la muerte a través de la Resurrección; desde ese instante, pasa a considerarse inmortal gracias a la interacción de caracteres gloriosos.

El valor icónico de la imagen, los modelos plásticos empleados, su interrelación con la rúbrica litúrgica o las prácticas devocionales auspiciadas por diferentes órdenes religiosas -especialmente, las mendicantes-, conforman las vías fundamentales para la concreción de una devoción que en los albores del Barroco experimenta un auge significativo. En el caso español, son diversos los ejemplos documentados y situados geográficamente a lo largo de todo el territorio peninsular, insular y de ultramar. Su sustrato doctrinal, cultural y estético sirve de base para, siguiendo los preceptos dictados por Trento y eliminando del ritual aquellos elementos más polémicos, concitasen entre la feligresía el impacto sensorial debido y los trasladaran, en el tiempo y en el espacio, hasta el primitivo espacio estanco del sepulcro de Cristo. En esa ambientación, participarían activamente del suceso al actuar de testigos y discípulos intemporales de este.

Es precisamente esa idea la que sirve de sustento para añadir al mismo prototipo iconográfico otra de las devociones impulsadas en el Concilio: la de la Eucaristía. El cuerpo inerte de Jesús de Nazaret, recostado sobre un lecho cubierto con telas nobles, se convierte en un sagrario/receptáculo en el que custodia/venera la hostia consagrada. El desarrollo de este proceso deviene de la puesta en marcha de un ejercicio sincrético cargado de una marcada significación cristológica: la alegoría de la muerte es consecuencia de la trasposición sacramental del cuerpo y la sangre de Cristo. A su difusión por el territorio nacional contribuyen distintas actuaciones basadas, fundamentalmente, en tres aspectos esenciales: el desarrollo de una liturgia proclive a la ambientación trascendente, la teatralidad de los aparatos culturales imbuidos de un notable carácter didáctico y la propia imagen en sí.



Son justo esas tres cuestiones las que serán motivo de análisis en la presente propuesta que, no obstante, partirá del estudio de los antecedentes inmediatos. En ese sentido, los aspectos teóricos devendrán de un método interdisciplinar derivado de confrontar la rúbrica litúrgica con la historia de las mentalidades y su expresión artística, sin olvidar la idiosincrática identidad de las órdenes religiosas, la parenética barroca o las costumbres antropológicas de determinadas comunidades. Se tratará pues de establecer una relación causal entre los aspectos comentados que culmina con la génesis específica de esta original iconografía.

De entre el amplio catálogo de referentes pictóricos y escultóricos que se investigarán destacan los lienzos de las ermitas y conventos tinerfeños de La Cruz Santa (Los Realejos), La Laguna o La Matanza de Acentejo; el de las carmelitas madrileñas de san Antón, las concepcionistas vallisoletanas o, el de las -hasta hace escasos años- madres cistercienses malagueñas. Entre las esculturas, el Yacente estante en el cenobio toledano de santa Isabel la Real, el de las Descalzas Reales de Madrid, el de la parroquial pacense de santa María la Real, el del extinto convento vallisoletano de san Pablo o el custodiado en la iglesia de Jesús Nazareno de la misma localidad, serán motivo de atención. Y, en esa misma línea, no podrán olvidarse tampoco ciertas obras existentes en América latina.



37. Hacia una fenomenología ampliada en el estudio del cine y sus fricciones con la historia del arte, la geografía y la filosofía. El caso de Jean-Luc Godard

Irene Valle Corpas
Universidad de Granada
irenevalle1991@gmail.com

Resumen

Hace no muchos años, en 2009, Slavoj Žižek publicaba un libro titulado *The Plague of Fantasies* (El acoso de las fantasías) en el que afirmaba que «una de las grandes tareas de la historia materialista del cine es la de seguir a Walter Benjamin e interpretar la historia "real" del cine sobre el trasfondo de su "negación intrínseca" de las otras historias posibles que quedaron "reprimidas" y que, de vez en cuando, irrumpieron como un "retorno de lo reprimido" (desde Flaherty hasta Godard...)». Apenas un año después, el reputado crítico cinematográfico Dominique Noguez, alguien que a diferencia del esloveno no parece sospechoso de ningún anhelo por convocar fantasmas del inconsciente ni elaborar ensayos sobre cine teóricamente espinosos, reparaba en algo ligeramente parecido e íntimamente relacionado. Advertía pensativo que los setenta fueron años en los que se construyó buena parte de la arquitectura teórica que dio estructura a los estudios de cine propiciando su cada vez más intensa presencia en los departamentos universitarios, pero que existía entonces cierto desdén por «cuestiones de contenido». Y anotaba que, por tomar un ejemplo, la relación del cine con el paisaje parecía tan insólita que poner esas dos palabras juntas era casi como evocar la mesa de Lautrémont en la que se dan cita una máquina de coser y un paraguas. Pero algo había ocurrido en los últimos tiempos, sugería Noguez, favoreciendo una reciente y provechosa apertura y una variación de enfoque que haría que tales experimentos no pareciesen tan extravagantes.

Digamos por nuestra parte que podemos constatar que actualmente la geografía nos atrae tanto como nos preocupa y se ha convertido en un objeto continuo de atención, en especial la de nuestras ciudades, propiciando un interés creciente por el paisaje y haciendo de él, si no una disciplina por derecho propio, sí al menos un término que se ha colado en el currículo de casi todas. Tal inquietud quizá pueda estar detrás del hecho de que en los últimos años ha habido quien, seducido por las chispas que pudieran saltar de ese encuentro, ha efectuado el experimento y ha llevado al cine y la ciudad a su mesa de disección. Tal vez porque una de esas historias posibles que «retornan con el tiempo», que nos apelan y nos permiten seguir acercándonos al cine con toda la materialidad de la Historia, sea el paisaje de la ciudad cambiante. Guiados por la trayectoria del cineasta suizo-francés Jean-Luc Godard, en esta presentación nos dejaremos llevar por ese retorno inconsciente y trataremos de contar esa historia en el episodio de la transformación urbana que tuvo lugar durante los dilatados años sesenta. Sostendremos que uno de esos relatos que no se han elaborado aún con la debida profundidad, pero que de algún modo nos interpelan; es la estrecha relación existente entre la aparición del cine moderno y el desarrollo y cambio urbano con todas las consecuencias sociales y políticas que arrastraba con él. En particular, estimamos, no se



ha sopesado debidamente su impacto en la cinematografía de Godard, se han desatendido las soluciones que desplegó para hacerles frente y, por ende, se pierde parte del atractivo que tiene su obra.

A grandes trazos, podría decirse que desde los años setenta en adelante una parte sustancial de los estudios dedicados al cine se han servido de las aportaciones de la semiótica, el posestructuralismo y el psicoanálisis. Incluso cuando las miradas venían del feminismo, los estudios poscoloniales o cualquier otra óptica, este era el bagaje analítico al que se recurría. El giro lingüístico, por otra parte seminal para dotar al análisis de este arte de un sentido propio, ha podido producir un efecto a nuestro juicio indeseado: se ha estudiado el cine y las imágenes en movimiento como si fuesen textos, o quizá debamos matizar, como si fuesen esencialmente textos. En la misma línea, el alcance político del cine residía casi exclusivamente en dilucidar cuál era su valor discursivo. Contrariamente, nuestra investigación parte de la idea de que el cine, las imágenes y la creación plástica no son lenguaje aunque tengan uno. Esto nos llevará, simétricamente, a apreciar qué otros elementos (sin duda políticos) además del discurso y la palabra o el trabajo con la pureza formal del medio (el en sí del cine), se ponen en juego en una pieza fílmica de Godard o de cualquier otro cineasta.

Esta presentación tiene por objetivo defender un acercamiento imbricado para el estudio del cine. Presentaremos un método de análisis del cine y de sus imágenes que no hace ascos a sus fricciones con la historia del arte o la teoría de su tiempo. Un método que está atento a la temporalidad y la corporalidad, a qué fenomenología del espacio-tiempo, qué análisis de los procesos de producción de las cosas comprende, qué formas fílmicas (que no solo códigos) se crean para hablar de uno u otro asunto, o cuál es la relación del cine con otras artes. En concreto este tipo de acercamiento que se viene practicando por críticos como Jacques Rancière o Georges Didi-Huberman, se preocupa por observar qué noción de sujeto y de la subjetividad en transformación se sostiene en las obras y cómo muestran la vivencia, capacidad de resistencia y de confrontación que este sujeto tiene con su entorno entendido en un sentido amplio. El problema del sujeto ha sido descuidado en algunas corrientes de crítica cinematográfica y de la Historia del arte y así también los modos cómo se relaciona con el espacio o asume una identidad política y colectiva a partir de su experiencia en él, a pesar de que ello fuera capital para discernir la originalidad que supone el cine moderno o el arte contemporáneo y para entender su veta sociológica.



38. Las siete cabezas de Glauber Rocha. Observaciones sobre la naturaleza de la imagen cinematográfica, a partir de algunos films del líder del «Cinema Novo»

Antonio Castilla Cerezo
Universitat de Barcelona
acastillac@ub.edu

Resumen

En esta intervención se intentará resaltar la importancia que para entender la aportación de Glauber Rocha a la reflexión sobre los vínculos entre el cine y el pensamiento político tiene su concepción dual (o, si se quiere, <<dialéctica>>) de estas dos instancias. Para ello me centraré en los siete largometrajes que, a mi entender, constituyen el tramo más relevante de su obra cinematográfica, a saber: Barravento (1962), Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), Terra em Transe (1967), O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro [AKA Antonio das Mortes] (1969), Der Leone Have Sept Cabeças (1970), Cabezas cortadas (1970) y A idade da Terra (1980).

La tesis de partida de la presente investigación es que la imagen cinematográfica es necesariamente doble: como imagen, tiende a encuadrar, a enmarcar, a encerrar dentro de límites; pero, en la medida en que es cinematográfica (es decir, en que se halla ligada a lo cambiante y, por lo tanto, al movimiento y al tiempo) hay algo en ella que escapa al encuadre. Esta doble naturaleza tiene un paralelo en el ámbito de lo político, el cual implica también, de una parte, organización, planificación y control, y, de otra, la persistencia de una fuerza vital que, irreductible a las estructuras políticas y sociales consolidadas, permite cuestionar y renovar a estas últimas. De la intersección entre estas dos dualidades (esto es, la que caracteriza al cine y la propiamente política) surgen las siguientes cuatro opciones: en primer lugar, un primado de la planificación tanto en lo cinematográfico como en lo político; segundo, un predominio de la planificación en lo cinematográfico, pero del dinamismo vital en lo político; tercero, una preeminencia del dinamismo en lo cinematográfico, pero de la planificación en lo político; y, finalmente, una preponderancia del dinamismo tanto en lo cinematográfico como en lo político. El propósito de esta indagación es examinar las relaciones variables que Glauber Rocha mantuvo con estos cuatro <<puntos cardinales>> de la relación entre lo político y la imagen cinematográfica en los films mencionados más arriba.

Esto se intentará hacer atendiendo a los siguientes momentos del proceso de la creación de los mismos: en primer lugar, Rocha parte, como cineasta, de una idea inicialmente poco clara, que trata de ir perfilando durante la elaboración del film (momento previo al orden); segundo, el uso de la cámara en mano no implica que este cineasta no escribiera guiones; al contrario, consideraba la redacción de los mismos como una fase indispensable del proceso cinematográfico de creación (momento de la introducción del orden); tercero, y como consecuencia de lo inmediatamente anterior, la libertad de movimiento de la cámara sirve a este cineasta, como ha apuntado José Carlos Avellar, para “Desarreglar lo arreglado, (...) para pensar de nuevo durante la filmación” (momento de reintroducción del desorden); y, finalmente, el montaje fija el orden definitivo de la película, procurando que en esta quede la huella del dinamismo



introducido durante la filmación (reintroducción de un orden que no niega ese dinamismo, sino que intenta canalizarlo y transmitirlo al espectador). Por otra parte, se intentará mostrar que estos cuatro momentos son también identificables en el discurso político que este director brasileño plasmó no solo en los largometrajes aludidos, sino también en su obra crítica y ensayística e, incluso, en sus intervenciones públicas.



39. Simbolismos y significados tejidos y bordados. La construcción de una cultura visual religiosa a partir de motivos decorativos en el arte textil histórico

Santiago Espada Ruiz
Universidad de Sevilla
seruiz@um.es

Resumen

Shakespeare en su Coriolano (1608), cristalizó una aseveración que sintetiza oportunamente el objeto de nuestra propuesta: “Si no habláramos y permaneciéramos silenciosos, nuestros vestidos y el estado de nuestros cuerpos revelarían la vida que hemos llevado”. Los tejidos históricos que conforman la segunda piel de las imágenes religiosas, más allá de ser lujosas y ostentosas creaciones, destinadas al exorno identificativo propio del estatus social de sus portadores, recogen en sus motivos decorativos significados y simbolismos pertenecientes a una cultura visual de una época anterior en la cual bastaba una mirada fugaz para leer y comprender la iconografía sintetizada y materializada en ellos.

Los tejidos de seda y los bordados con los que se confeccionó la indumentaria histórica: túnicas, mantos, jubones, sayas, faldas, etc., que visten y las esculturas denominadas “de vestir”, son mucho más que un mero atuendo destinado a cubrir la desnudez de la sagrada imagen. Son obras de arte que están cargadas de simbolismo y significación, mediante las cuales, prácticamente se las revisten de su propia historia. Esta queda sintetizada y materializada tanto en los motivos decorativos como en la propia denominación de los diseños plasmados en ellos, cuyo contenido y características en absoluto obedecieron a selecciones fortuitas. Pero incluso ese simbolismo y significado está presente en una cuestión que puede resultar tan intrascendente como el color. Vivimos en una cultura visual saturada de color. Por ello, cuando se hace la luz en los íntimos roperos que custodian la indumentaria de la singular tipología escultórica, lo primero que capta la atención del investigador es su gran variedad cromática, algo que a priori puede llevar a atribuirse, erróneamente, a una causa trivial. Pero lo cierto es que la cuestión del color en la indumentaria de las imágenes es un tema de gran relevancia, que bien merece su mención, porque está estrechamente ligado a la a la magnificencia y simbolismo de la propia escultura y de su contexto sociocultural. El color en la vida humana ha desempeñado una labor vital, pudiéndose encontrar en la naturaleza todos y cada uno de los colores posibles. El color es luz, belleza, armonía y un deleite para nuestra vista. En el arte, el color ha sido también un poderoso instrumento en manos del artista como medio de expresión y para la transmisión de sensaciones. El empleo de prendas de vestir, desde la remota Antigüedad, ha estado ligado a la necesidad de protegerse del medio ambiente y al mismo tiempo, de adornarse, de embellecerse o de despertar admiración. El principal medio para la expresión, a través de la indumentaria, de esa necesidad y deseo ha sido el color, el cual, mediante el uso de sustancias tintóreas, de origen natural, vegetal o animal hasta el siglo XIX, convertían los tejidos en



objetos ricos cargados de simbolismo ideológico, social y emocional. En ese sentido, igualmente, los colores presentes en el textil histórico, objeto de esta propuesta, no deben su selección al azar, sino a que contienen grandes connotaciones simbólicas.

Partiendo de la base que el arte textil que estudiamos es ante todo expresión de fe y ostentación, cuando un mecenas o un devoto regalaban una túnica a la Virgen, Jesús, o un determinado Santo, realmente otorgaban la posibilidad a la imagen, a través de toda la simbología de su indumentaria, de contar su historia al fiel, el cual, visualizándola, podía reflexionar sobre su mensaje. Mediante los elementos decorativos y símbolos presentes en la indumentaria histórica se sintetiza toda la teología cristiana y por ende el mensaje a transmitir al creyente. Nada queda al azar en los diseños del arte textil al servicio de la imagen devocional, pues hasta las más simples formas no están exentas de simbolismo y significación.

Estamos acostumbrados al estudio de discursos de cultura visual religiosa a partir de las imágenes escultóricas o pictóricas “construidas” como vehículo teológico en los que prevalece la inmediatez en la captación del mensaje, pero existen otros discursos visuales, quizá más sutiles, no tan a la vista, que requieren algo más de observación, pero igual de relevantes e inherentes a la misma, que cuando se analizan desde la interdisciplinariedad sin duda la enriquecen y la completa. En la actualidad, tras las conclusiones del Concilio Vaticano II, el avance y desarrollo de otros programas visuales por parte de la iglesia, y teniendo presente que el arte textil no es el área de la Historia del Arte que más atención acapara, no se efectúan tales lecturas a los programas decorativos de mencionados textiles históricos como parte inherente de una cultura visual conceptual.

Nuestra propuesta pretende enfatizar sobre cuestiones de distinta índole que permitan poner en valor y efectuar una lectura lo más completa posible, construida a partir de ejemplos representativos del arte textil histórico, del significado y la importancia de estos programas decorativos recogidos en la indumentaria de las imágenes religiosas que en sí mismos son libros abiertos de antropología.



40. Inscribing Names and Describing Flowers: Meanings of the World and Art in two Paintings from the Charterhouse of Villeneuve-lès-Avignon

Clara Lieutaghi

École des Hautes Études en Sciences Sociales

clara.lieutaghi@ehess.fr

Resumen

The aim of this proposal is to reflect on two paintings thought to have been part of a Cartusian “gallery” in Villeneuve-lès-Avignon, southern France. As revealed by testimonies from its visitors, inventories made during the French Revolution, and archival documents, the local Charterhouse made throughout its history (1356-1792) important acquisitions of works of art in despite of the Cartusian’s reluctance toward images. Along their history, the monks built a proper museum which at some point could even be visited by selected lay persons.

The two paintings that I shall study here question the polysemy of the term “inscription” and its subsequent pair “description”, and rely on the study of word and image together. Both terms stand as subjects for the iconologist to analyze, but also as inherent tools within the paintings to assert a specific understanding of the world that evolved both within the theological domain and the artistic one. Crossing disciplinary fields such as epigraphy and semiotics (regarding the idea of inscription as both a material expression and a theoretical one), the proposal will also address the historical and cultural context of the paintings, making use of theology and aesthetics to support the demonstration.

One of the painting is the Pietà de Villeneuve-lès-Avignon, made by Enguerrand Quarton around 1455 (Paris, Musée du Louvre); the other is a much less known curiosity — though famous in its own time — dated 1686 and painted by Antoine Fort-Bras: Le Chevalet du peintre (Avignon, Musée Calvet). The first painting’s original location is uncertain but its attribution to the Charterhouse is eagerly defended. Its shape and the subject depicted tell us that it may have served a devotional purpose, probably as altarpiece in a funerary chapel devoted to the Virgin of Sorrow. Contrasting with the conspicuous display of the altarpiece, the second painting was secretly kept inside a monk’s studio during the 18th century, as part of a private collection which drew curious visitors at that time.

In order to address the topic of the Symposium, I shall first study those two paintings with regard to the theological milieu they invest. Then in a second step, I shall confront the pragmatic and theoretic notions of “inscription” and “description” to the paintings themselves. I hope to show that the paintings significantly enrich these notions in two different ways. The first is the ability of the two paintings to “inscribe” the symbolic or mimetic relationship with the “world” understood as a phenomenological totality or an objective topic to reflect upon. The second is to appeal to the viewer, inducing the activity of naming and describing elements of the paintings, which is here in itself highly



significant. This activity conveys two discourses forging the possibility of the world made image and art as a world of references. Indeed, the two paintings present and interpret an idea of the world embedded in their respective time: the Pietà stresses the temporalities of terrestrial and eschatological eras, synthetizing space and time in one single image, and calls on the viewer's voice to read the epigraphs and name the characters; whereas the Chevalet — an unexpected trompe-l'oeil — converts the world into a painting matter that reflects on the aesthetics theories of the late 18th century, quoting engravings of landscapes, or Nicolas Poussin's *Empire de Flore* (1631) as an intellectual exercise for naming the flowers that reveal myths, and an ambiguous game that disturbs the credulity of the connoisseur's eye, as of the iconologist's.

I would like to emphasize, along the 20 minutes allowed, one aspect of the genuine question that emerges from the presence of both those paintings within the same walls: is there is any solution of continuity between the two works of art? The opposite aims proposed by the two paintings concerning the will to summarize the "world" (as a religious totality; as an aesthetic source of mimesis) depends on the one hand on the inscriptions of names and quotes as a visual way to seize and link all the actors, senses and significations at stake. The Pietà thus gives a complete experience of the divine as the meaning of all things. On the other hand, the disruption of the more artistic experience managed by the trompe-l'oeil effects of the Chevalet, reveals the complexity and plurality of the layers of understanding involved within vision and interpretation. The "world" as a natural yet intellectualized environment to be imitated by art epitomized by the Chevalet, seems to serve in the end as a paradigmatic acquisition to criticize the history of art and its theological aspects written within the Cartusians walls.



41. Iconomics?

Terry Smith
University of Pittsburgh
tes2@pitt.edu

Resumen

If we can envisage the flow of images as having become, in contemporary conditions, a self-managing, externally negotiating system—an economy of iconicity, an iconomy—and if we recognize that this iconomy operates in a real world that is as disposed to contestation as it is to construction—thus generating the creation and sustaining of powerful image regimes as well as repeated iconoclashes (not iconoclasm, the waging of campaigns to obliterate imagery as such, rather the conducting of campaigns between competing image regimes)—then how might we name all these relations as an area of research, analysis, and critique? Several well-established disciplines actually undertake such work without naming it, except perhaps as topic, at most a subfield. Among the humanities: art history, visual culture, cultural studies, museum studies, history. Among the sciences: studies of visual perception, psychology, sociology, media studies, communications, behavioural science, economics of culture. Assuming it be to a humanistic, social science—or, better, supplementing these, a post-human, deconstructive inquiry—some names have already been proposed. They tend to mix names of the mode of inquiry with those for the object of study: “A science of seeing,” “Word and image studies,” “Visual culture,” “Visual Studies,” “Image science (Bildwissenschaft).” If the iconomy is, or has become, a pervasive economy, an internally dynamic but also embedded system that is fundamental to human (and perhaps animal) societies, to machinic communication, and to natural reproduction, then why not name its study according to its object: Iconomics. This paper will examine the potentialities but also the dangers of this proposition.



42. La imagen superviviente: San Rafael en Córdoba, devoción y promoción Política

Clara Sánchez Merino
Universidad de Córdoba
l32samec@uco.es

Manuel Pérez Lozano
Universidad de Córdoba
maperez@uco.es

Resumen

Cuando en 1979 Reinhart Koselleck publicó su libro “Futuro pasado”, reflexionando sobre la configuración de los tiempos y los conceptos en la historia, lo hacía a partir de la hermenéutica de Gadamer y del concepto de horizonte de expectativas de la “estética de la recepción”. Pero a cualquier conocedor de la obra de Aby Warburg, leyendo a Koselleck, le vendrían a la mente muchas de sus ideas sobre la pervivencia de las imágenes. Parafraseando una conocida expresión sobre la energía, aplicada a la imagen, podemos decir que las imágenes ni se crean ni se destruyen, sólo se transforman.

Para pensar necesitamos la imagen mental y esta viene inducida por la imagen captada a través de los sentidos. Si alguien propone una imagen a la vista está contribuyendo a inducir pensamiento en los que la contemplan. Esa es, ha sido y será la razón de ser de las artes visuales a lo largo de la historia. El creciente interés por el pensamiento de Warburg entre los antropólogos de la imagen ha propiciado que los historiadores del arte revisemos nuestra manera de interpretar las imágenes del pasado.

Con nuestra comunicación pretendemos llevar estas reflexiones a un caso práctico: analizar cómo en el siglo XVII se creó, por parte de la aristocracia local cordobesa y con la imprescindible colaboración de los mejores artistas locales, una novedosa imagen de un ángel custodio para una ciudad, pero que no era el característico ángel de la guarda, sino el arcángel san Rafael. Así a san Rafael se le dotó allí de una iconografía específica, de la que desaparecía totalmente cualquier alusión a Tobías, y aparecían la heráldica de Córdoba y el “juramento” (compromiso del arcángel en la protección de la ciudad) y con el fomento de la devoción al arcángel, los santos patronos y los mártires antiguos y medievales pasarían a un segundo plano.

Los promotores del cambio devocional, Veinticuatro, miembros de la aristocracia local, pretendían con ello, y al cabo del tiempo lo conseguirían, un ascenso social hacia la alta nobleza, pero también la iglesia, y especialmente el episcopado, se vio impelida en reclamar la figura de san Rafael como el gran protector de la ciudad.

Relataremos cómo, desde finales del siglo XVI, época en la que la devoción a San Rafael en Córdoba era mínima, pasando por la promoción de unos veinticuatro del cabildo municipal, a mediados del siglo XVII, o los obispos en el siglo XVIII, fueron fomentando



la producción de imágenes para la devoción popular, identificando a San Rafael como el gran custodio, el santo pesticida, el guardián de cualquier obra pública, y el “cartel electoral” para el reconocimiento social de los promotores de su devoción.

Desde las revelaciones del padre Roelas, tenido por loco en el siglo XVI, San Rafael fue elevado al rango de Custodio de Córdoba gracias a los esfuerzos realizados por algunos miembros del cabildo municipal de Córdoba, los Veinticuatro, encabezados por don José de Valdecañas y Herrera, quien consagró gran parte de su vida al fomento de la devoción a San Rafael, incentivando a la propia corporación municipal mediante la promoción artística de diversas obras dedicadas al Santo Custodio de Córdoba, protector de la ciudad contra la peste y otras epidemias. Su inclinación particular en la financiación de diversas empresas artísticas, así como de las Fiestas celebradas en honor al arcángel San Rafael, nos revelan la puesta en funcionamiento de unas estrategias visuales en las que la importancia y la trascendencia del tipo iconográfico de San Rafael no sólo se puede interpretar en clave iconográfica o devocional, sino también desde la óptica de la legitimación política y la necesidad de crear una imagen pública como medio de ascenso social.

En relación con el aumento de la devoción a San Rafael, serán característicos los llamados “triumfos” del siglo XVIII que irán jalonando la ciudad. Erigidos junto a las puertas de la ciudad o en las principales plazas, donde residían las familias más poderosas mantendrán esa vinculación entre lo devocional y lo político. Este proceso culminará con la construcción de la iglesia del Juramento, iniciada a finales del siglo XVIII, pero concluida en el siglo XIX.

Las revoluciones liberales del siglo XIX mitigaron el interés devocional, pero el nacional catolicismo posterior a la Guerra Civil y las disputas partidistas del periodo democrático en nuestra historia más reciente, hicieron aflorar nuevamente la imagen de san Rafael como Custodio de Córdoba.

Lo que pretendemos destacar en nuestra comunicación es que la reaparición y supervivencia de la imagen de San Rafael, viene propiciada, más que por la devoción, por las necesidades de promoción pública de los que aspiran al poder.

43. «Lo abyecto» en el imaginario de santa Mariana de Jesús (1618-1645)

Carmen de Tena Ramírez
Universidad de Sevilla
cdetena@us.es

Resumen

El objetivo de esta propuesta es interpretar las representaciones visuales de santa Mariana de Jesús (Quito, 1618-1645) desde la categoría estética de la abyección, con el fin de contribuir a ampliar la comprensión del imaginario que se creó en torno a ella. Para ello aplicaremos un método que conjuga el análisis previo iconográfico de una serie de imágenes de la santa, con el apoyo de las fuentes literarias y hagiográficas coetáneas, y el del contexto religioso de la época. Como novedad aplicaremos la categoría estética de “lo abyecto” o de la abyección, tal y como se comprende en la teoría cultural, esto es, según fue formulada Julia Kristeva desde los postulados del psicoanálisis en su obra *Pouvoirs de l’horreur: Essai sur l’abjection* (1980). La teoría de la abyección o de “lo abyecto”, nos servirá para completar el sentido y significado de las representaciones de Mariana de Jesús y cómo estas reproducen la complejidad de su mundo interior.

Mariana de Jesús fue una joven laica que vivió en Quito durante la primera mitad del siglo XVII. Según nos cuenta su hagiógrafo, el padre Jacinto Morán de Butrón S.J, su existencia estuvo marcada por el amor a Cristo, que profesaba a través de la oración, el cuidado de los menesterosos y la práctica de mortificaciones. Su vida de piedad despertó admiración entre sus coetáneos, tanto que murió con fama de santidad, con tan solo veintiséis años. Este reconocimiento popular fue dirigido por la Compañía de Jesús, orden religiosa a la que Mariana se había sentido muy ligada desde niña, con el fin de que se pudiera alcanzar su beatificación. Tras un proceso largo y accidentado, fue beatificada en 1853 y canonizada en 1945.

Con el propósito de difundir su vida, y hacer de ella un modelo de santidad, similar al de Rosa de Lima, los retratos y representaciones de Mariana se multiplicaron a su muerte, y se popularizaron durante todo el siglo XVIII (De Tena Ramírez, Carmen: *Mortificación y martirio. La espiritualidad de los jesuitas en la imagen de santa Mariana de Jesús*, Azucena de Quito, 2020). Son varios los modelos iconográficos que se conocen de su imagen, pero hay un grupo de pinturas especialmente relevante, que presentan a la joven quiteña en oración, con los elementos de los que se valía para sus prácticas devocionales. Estas representaciones, dada su riqueza iconográfico-iconológica, serán objeto de nuestro análisis, y a ellas les aplicaremos la teoría de la abyección de Kristeva. Esta propuesta se justifica por la relación de Mariana con la meditación sobre las postrimerías, costumbre que había aprendido de la Compañía de Jesús. En estas prácticas se incidía en la meditación sobre el destino del alma: Cielo, Purgatorio o Infierno, y también se reflexionaba acerca del proceso de descomposición del cuerpo humano. Esto último no debe interpretarse como un gusto por lo truculento, sino como un mecanismo para persuadir a los creyentes de la fugacidad de la vida terrenal y de la importancia de dirigirla adecuadamente en pos de alcanzar la eterna.

La diferencia entre ella y esta orden residía en que su fijación por el proceso de putrefacción de la carne superaba las propuestas tradicionales de los jesuitas. Mariana



hacía uso de una serie de macabros objetos e instrumentos creados por ella misma, para acrecentar su toma de conciencia sobre la brevedad de la vida, y así ha quedado patente en algunas de sus representaciones visuales. Estos objetos eran: un maniquí con una calavera humana como cabeza, vestido con el hábito franciscano, ubicado dentro de un ataúd, y una pintura de rostro femenino, mitad joven y hermoso, mitad corrupto y devorado por los gusanos.

Así pues, y volviendo a la categoría de lo abyecto, Mariana de Jesús diseñó o creó una serie de instrumentos o imágenes de gran impacto visual que tenían como fin propiciar el estado de abyección tal y como explica Kristeva: la confrontación con la realidad de la muerte, provoca en ella la abyección, el rechazo. En su vida de piedad, lo abyecto es un elemento desestabilizador, y la abyección es proceso necesario para su desarrollo espiritual.

El concepto de abyección y su valor como auxilio a la comprensión cultural y a la reflexión crítica ya ha sido subrayada por autores como Rina Arya y Nicholas Chare (*Abject visions: powers of horror in art and visual culture*, 2016). En la creación contemporánea, los conceptos de arte abyecto y de abyección han sido ampliamente explorados. En este sentido la exposición *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, celebrada en el Museo Whitney de Nueva York en 1993 fue fundamental, junto con los escritos de Kristeva para su difusión. También ha resultado valiosa la aportación del crítico e historiador del arte Hal Foster (*The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, 1996) con su acertada disección de las categorías psiconalíticas de lo abyecto y de la abyección que propuso Kristeva, adaptadas a la estética.

En conclusión, la aplicación y desarrollo de esta idea nos ayudará a comprender las razones por las que Mariana ideó estos macabros objetos, y por qué sus seguidores quisieron que se siguieran difundiendo a través de la imagen, y que formaran parte de su modelo de santidad. En suma, planteamos esta propuesta como una oportunidad para abordar un completo análisis iconográfico-iconológico desde una perspectiva teórica, con el fin de ampliar la comprensión del origen del imaginario vinculado a Mariana de Jesús.



IMAGEN, MÚSICA Y ESPECTÁCULO

44. La Danza de las Vanguardias: el caso Severini

Cristina Santarelli

Instituto per i Beni Musicali in Piemonte

cristina.santarelli@tin.it

Resumen

En la segunda década del siglo XX la danza ocupa un lugar eminente en la poética de las Vanguardias históricas. En particular, en la obra del pintor futurista Gino Severini (1883-1966) el tango, la música callejera y el espectáculo de los cafés-chantants, expresión de la joye de vivre de la burguesía parisiense, son objeto recurrente de su producción en el intervalo de tiempo en el que el artista madura sus inconfundibles representaciones abstractas del dinamismo, en línea con la poética expresada en el Manifiesto tecnico della pittura futurista por Filippo Tommaso Marinetti. A partir de este momento el baile adquiere una importancia extraordinaria como motivo privilegiado para la recreación visual del concepto de “sensación dinámica”.

No solo es la visión simultánea de una secuencia de instantes sucesivos lo que destaca en las primeras representaciones de bailarinas y espectáculos musicales de la vida nocturna de la capital francesa, sino igualmente una descomposición de los volúmenes que encarna procesos psicológicos-visuales, en virtud de los cuales todo el ambiente espacial se ve afectado por una percepción que rehuye la penetración volumétrica en profundidad y atiende, antes bien, a la composición misma de la atmósfera como materia plástica sometida a impulsos de vibración y resonancia. Las obras de 1913-1914 retoman la pincelada puntillista para lograr resultados plenamente abstractos en los que las formas, tratadas en el medio inmaterial de la luz, se fragmentan en pequeñas gotas de color distribuidas en segmentos que responden, a su vez, a una descomposición prismática afine a conceptos pintóricos orfistas.

En la estela del trabajo de Giacomo Balla, en los años 1914-1915 Severini se vuelca en la búsqueda de relaciones sinestéticas más amplias, las que llama analogie apparenti, o sea asociaciones arbitrarias entre elementos distintos, donde el color representa ámbitos diversos de la realidad aludida; en estos cuadros el pintor remite otra vez al baile moderno, como demuestra la elección de títulos emblemáticos.



45. Visualitat, música i escenificació. L'activació de les imatges en la litúrgia medieval del Nou d'octubre

Francesc Granell Sales
Universitat de València
Francesc.Granell@uv.es

Resumen

La present ponència estudia la litúrgia medieval del Nou d'octubre parant esment a la relació entre les imatges del ritus –retauls i escultures–, la música –els càntics, himnes i responsos– i l'escenificació de la processó. Examina un tema que ha estat tractat per historiadors, erudits i cronistes del nostre territori, d'entre els quals sobresurt Rafael Narbona. La intervenció, per tant, consisteix en una revisió de la qüestió. Tanmateix, és una revisió particular perquè, primer, planteja noves lectures d'unes imatges que jalaven el recorregut de la processó del Nou d'octubre i que eren activades a partir del sentit teològic de la litúrgia; i segon, dona a conèixer documents inèdits de determinats registres de l'Arxiu Històric Municipal de València que descriuen el cerimonial del Nou d'octubre.

Com explica Rafael García Mahiques en “Iconografía e iconología”, la visualitat consisteix en un desenvolupament mental en el qual es processen conceptes o significats a través d'allò percebut. És, en aquest sentit, un fenomen mediatitzat, on mirar implica interpretar. Les imatges que formaven part del recorregut de la processó del Nou d'octubre no foren encarregades a propòsit de ser contemplades en el ritus. No obstant això, romanien dins del context escènic de la festa urbana en un estat latent i, com a tals, podien ser activades –visualitzades– en el cerimonial que hem documentat entre 1351 i 1498. Quan açò ocorria durant el desenvolupament de la processó, quan les imatges s'activaven a partir de la reflexió teològica, es produïa una experiència intel·lectual que, com demostrarem en unes poques línies, remarcava un dels objectius de la litúrgia.

D'entrada, la processó sortia del portal romànic del Palau de la seu i, allà, en els modillons del ràfec, hi estaven esculpides les primeres imatges que podien ser activades: els rostres d'uns homes i d'unes dones identificats pels seus noms inscrits. Els especialistes han discutit sobre quins individus representaven aquests caps. Si ens atenem a la “Segunda parte de la Crónica General de España” de Pere Antoni Beuter, els rostres treien a la memòria la refundació cristiana del regne perquè representaven els repobladors que arribaren a la ciutat després que fora conquerida. Encara, en la mateixa façana del portal d'on sortia la processó, n'hi ha el programa iconogràfic dels capitells de les columnes de la porta d'accés. Les escenes permetien establir una analogia entre la comunitat repobladora, dotada d'un corpus legislatiu per part del rei Jaume I, i la terra promesa del poble elegit, regida pels jutges i la llei de Jahvé. En suma, doncs, l'inici del ritual públic es feia en un espai que contenia imatges susceptibles de ser integrades en el discurs d'una festa que evocava, precisament, la captura cristiana de la ciutat.



Després, la processó desfilava pels carrers de la ciutat entonant “hymnes e responsos e altres cants donant laor e glòria a Nostre Senyor Déu de tanta gràcia e benefici que aquell dia fon donat a cristiandat”. És a dir, es conformava un paisatge sonor a partir de la música vocal que al·ludia a la conquesta de València com un fet providencial decidit per Déu. El contingut d'aquests càntics es relacionava amb la crònica de Jaume I –el Llibre dels fets–, una font que va descriure el procés d'ocupació cristià del regne com una gesta producte de la voluntat dels Cels. No debades, les elits eclesiàstiques que arranjava el cerimonial custodiaven exemplars del Llibre dels fets a la catedral. En conseqüència, la segona fase de la litúrgia del Nou d'octubre palesava el factor providencial de la conquesta de la mateixa manera que es feia en els passatges de la crònica règia.

Tot seguit, la desfilada es dirigia a l'església de Sant Jordi i hi entrava. Allà els assistents continuaven dedicant càntics a la Verge com una divinitat que va intercedir en la conquesta de València i a la qual s'encomanaren les hosts de Jaume I en 1238. A l'església, a més, els fidels observaven –com s'ha pogut provar documentalment– el retaule de sant Jordi del Centenar de la Ploma exposat a l'altar major. Aquest retaule posava les seues imatges al servei del ritus, atès que, a més d'estar dedicat al sant que s'hi aparegué en la conquesta, la batalla del Puig era la plasmació visual del referent històric commemorat en la litúrgia mateixa. A banda, el component providencial al que feien referència els càntics marians ací prenia un valor plàstic en visualitzar-se la taula superior de la Mare de Déu de la Victòria, la qual, com ha subratllat Candela Perpiñá, presenta una iconografia totalment original. El retaule era, així doncs, l'artefacte apoteòsic de la litúrgia, el suport material del que disposaven els fidels per a fer memòria de la conquesta cristiana.

Per últim, la processó regressava a la seu per a escoltar el famós “sermó de la conquesta”, encarregat a un predicador de la ciutat. Hui en dia no ens ha pervingut cap dels sermons medievals, de fet, el més antic que es conserva data del 1666. Tanmateix, tenim documentat el lloc que ocupava el predicador mentre sermonejava: la trona que s'aixecava en el pilar de l'evangeli que separava el presbiteri del creuer. I precisament darrere d'aquell pilar s'exposaven les armes i l'escut de Jaume I que actualment es troben al Museu Històric Municipal. Així, la correspondència entre la retòrica del predicador i els objectes jaumins que n'hi havia al darrere interpel·laria, una vegada més, el públic que, en aquesta última part de la litúrgia, havia recordat cadascun dels moments d'una conquesta providencial.

Es tancava, llavors, un cicle d'imatges –visuals, artístiques, musicals i retòriques– que, al nostre parer, contribuïa a refermar un dels objectius cabdals del Nou d'octubre: la incorporació de la conquesta de València a l'horitzó de la història sagrada. Una inqüestionable narració lineal que, alhora, també era cíclica, atès que la voluntat divina per a agrair al poble elegit era simbòlicament renovada per la mateixa voluntat de Déu, la Verge i sant Jordi d'afavorir la conquesta del territori de València.



46. Simbología mariana en los bailes procesionales de la Virgen de la Salud de Algemesí (Valencia)

Andrés Felici Castell

Fundación de la Comunidad Valenciana Escuelas del Ave María

andres.felici@uv.es

Resumen

Las Fiestas de la Virgen de la Salud de Algemesí (Valencia) fueron declaradas Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en el año 2011. El aspecto más destacable de su celebración es la participación de una serie de danzas que preceden a la imagen mariana en las tres procesiones que se celebran entre los días 7 y 8 de septiembre, en concreto: "la Muixeranga", "els Bastonets", "les Pastorettes", "la Carxofa i els Arquets", "el Bolero" y "els Tornejants", a los que también se han reincorporado en los últimos años un baile de Gigantes que sólo participa en una de las procesiones.

Estas danzas poseen, en su mayoría, una considerable antigüedad que se puede fijar en el siglo XVIII y sabemos que no eran exclusivas de esta localidad, pues la documentación habla de la existencia de bailes muy similares en las fiestas de otras localidades de la Ribera del Júcar, como Alzira, Carcaixent, L'Alcúdia, Sueca... Sin embargo, hacia finales del siglo XIX y principios del XX estos bailes se fueron perdiendo en todos estos municipios, excepto en Algemesí, donde lograron mantenerse de manera ininterrumpida.

En la actualidad se está asistiendo a un fenómeno de recuperación de estas danzas y diversos municipios están reintroduciéndolas en sus festividades, tomando en muchos casos como modelo los bailes, melodías y coreografías de Algemesí, e incluso los propios grupos de bailes algemesinenses se han dedicado a enseñarles.

Pero los bailes de Algemesí no eran simples danzas que se podían realizar en cualquier celebración festiva religiosa: estaban pensados para ejecutarse únicamente en sus fiestas patronales delante de la Virgen de la Salud, y por ello todavía hoy conservan, o en tiempos más recientes han creado, toda una serie de elementos y símbolos que permiten vincular ciertas coreografías, indumentarias o músicas con la figura de la patrona de la ciudad. Algunos de ellos se pueden observar también en obras artísticas que todavía se conservan en la principal parroquia local, la de San Jaime Apóstol.

De esta manera en la "Muixeranga" todavía hoy se mantienen ciertas figuras plásticas o construcciones humanas que pretenden establecer una conexión directa con la Virgen, tal es el caso de "la Marieta", "l'Oberta", "la Font" o "la Palmera", a las cuales hay que señalar otras de reciente creación como "el Retaule" y "la Morera". Pero entre todas estas representaciones destaca el cuadro plástico de "l'Enterro", donde antiguamente, a modo de pantomima, se simulaba el entierro y posterior Asunción de la Virgen.



Por lo que refiere a los "Bastonets", destacan especialmente dos elementos de su indumentaria: el pañuelo que portan en el cuello con la imagen de la Virgen de la Salud bordada, y el símbolo que aparece en su espalda, elemento que siempre estuvo presente pero que adquirió una mayor importancia cuando se dejaron de alquilar los trajes y empezaron a confeccionarlos modistos locales y familiares, hacia los años 80 del siglo pasado. También algunas coreografías poseen una fuerte vinculación con la Virgen, como es el caso de "l'Altar".

Respecto a "les Pastorettes", existe una vinculación directa con una advocación mariana que adquirió gran fuerza a nivel local desde al menos el siglo XIX: la Divina Pastora. De hecho un retablo lateral ubicado en el presbiterio del templo parroquial estaba dedicado a ella. Todas las pastoras danzan alrededor de una figura coronada, que porta un cordero de peluche en sus brazos: la personificación de dicha advocación.

Aparentemente poca vinculación parece existir entre "la Carxofa", "els Arquets" y la Virgen, puesto que eran lo que se tiende a considerar como bailes de oficios, pero su indumentaria, que recuerda al de una pastora, así como la propia presencia de una alcachofa rematando el palo sobre el que tejen cintas, pueden invitar a valorar lo contrario, ya que antiguamente era frecuente que aparecieran en las procesiones mecanismos en forma de alcachofa que se abrían y de dentro aparecía gente cantando; no hay más que recordar el "Misteri d'Elx".

En el Bolero, el baile más reciente de todo el séquito, consolidado en los años 30 del siglo XX, debido a su incorporación más tardía, no se aprecia ningún simbolismo claro. No se puede decir lo mismo de los Gigantes, que pese a que se incorporaron a principios del XXI, se decidieron escoger las figuras del rey Jaime I y su esposa Violante de Hungría, precisamente los monarcas que gobernaban cuando la Virgen de la Salud fue hallada de manera milagrosa.

Por último, el baile del Torneo es uno de los que más carga simbólica mariana contiene, de hecho, tiene el privilegio de ser el único que danza dentro de la procesión, después de la cruz, puesto que necesita actuar siempre ante una imagen de la Virgen de la Salud, presente en el Guión. Todos los bailes finalizan rindiendo honores a la dama amada por la que combaten los guerreros, tocados con un casco en el que, en algunas épocas, se podía distinguir el símbolo del Ave María. Especial relevancia adquiere también la figura del Paje, que va abriendo la comitiva bendiciendo el camino por el que pasarán, armado con una espada y un corazón, en el cual está también presente la imagen de la patrona. Todos estos elementos, y tal vez otros que se nos escapan, o que desaparecieron con el paso del tiempo, nos ayudan a entender que estos bailes estaban pensados y destinados única y exclusivamente a las procesiones de la Virgen de la Salud, por eso, siempre que las danzas actuaban fuera, en otra localidad (algo que ya ocurría en fecha muy temprana), sufrían ciertas modificaciones, tanto en indumentaria como en coreografías. De la misma manera, si estas danzas son importadas a otros lugares, estos elementos también deberían mutar y adaptarse a los lugares para los cuales son destinados, como así consideramos que serían en un inicio.



47. Cuerpo como dispositivo de la danza. Construcción de las imágenes del cuerpo en la danza escénica occidental de los s. XX y XXI

Agnès López Ríó

Conservatorio Superior de Danza 'María de Ávila' de Madrid

lagneseta@gmail.com

Resumen

“La única manera de conocer el cuerpo es viviéndolo”.

Merleau-Ponty (1945)

Desde el inicio de la Modernidad, el cuerpo ha concentrado las miradas de gran parte de las disciplinas relacionadas con algunas actividades humanísticas: filosofía, pintura, danza, sociología, antropología, estudios culturales... Todas, desde sus campos de conocimiento, han provocado algunas preguntas y sugerido respuestas sobre las que el pensamiento occidental ha discurrido para eclosionar durante el siglo XX, conformando redes de conocimiento sobre la construcción cultural que el cuerpo propone.

Bajo este paraguas del concepto cuerpo como entramado gestado por lo cultural encontramos, no solo uno de los nódulos de diferentes estudios académicos o artísticos, sino también un tejido de informaciones, categorizaciones y concepciones del mundo susceptibles de ser compartidas.

En general estas nociones, a pesar de las distancias en sus objetos de estudio, comparten concepciones que conciben la idea de cuerpo como soporte fundamental de la condición humana y como elemento constitutivo de la propia identidad y de su desarrollo: género, sexo, raza... Además, señalan su capacidad de reunir los conocimientos teórico-prácticos que el mundo humano propone, convirtiéndose en el soporte de la experiencia multisensorial y multidisciplinar del entorno y del conocimiento.

La danza, como disciplina artística integrada en las artes vivas, considera el cuerpo como uno de sus ejes centrales. Eje que, además, fundamenta ontológicamente la praxis escénica, especialmente si consideramos el actual discurso de la danza.

No obstante, no nos planteamos en esta propuesta ¿qué es un cuerpo? Ni mucho menos ¿qué es un cuerpo para la danza? De hecho, proponemos inscribir la entidad corporal dentro del concepto de dispositivo de Michel Foucault, desde la revisita de Giorgio Agamben (2015), que se describe de la siguiente manera:

Un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos (Foucault, 1994).



Por otra parte, la mirada que se propone del ejercicio de la danza, ha superado la concepción de arte en movimiento que fundamentaba tanto su análisis como el mismo hecho coreográfico (Lepecki, 2009; Louppé, 2011; Cornago, 2008; Pérez Royo, 2008). Por tanto, pretendemos apartar la idea del movimiento como eje central de la praxis de la danza, para buscar un cuerpo que danza despojado de movimiento, coreografía y composición, y dotado, en cambio de diseño, creación y núcleo, situando al movimiento como elemento susceptible de acontecer en diferentes grados, según las necesidades creativas, y no como elemento nuclear de los discursos de la danza.

Esta nueva mirada al paradigma de lo dancístico, sugiere nuevas líneas de interpretación susceptibles de conjugar análisis y metodologías de otras disciplinas como, por ejemplo, el análisis de la imagen, ya que este cuerpo que danza, ya independiente del acto coreográfico, se transforma en modelo susceptible de presentarse como imagen creada (Tambutti, 2008).

Nuestra propuesta pasa por considerar el dispositivo cuerpo en la danza como un archivo susceptible de representar las imágenes ofrecidas por el pensamiento de las humanidades en Occidente. Y constatar, al mismo tiempo y a través de una breve genealogía, fundamentada en documentación videográfica (obras coreográficas, fotografías, grabaciones de procesos creativos...), como las ciencias humanas en particular, y las construcciones culturales en general, han conseguido atravesar lo más natural que posee el ser humano: nuestro cuerpo, representado a través del ejercicio de lo dancístico y de la conformación y el diseño de sus cuerpos, siendo éstos un modelo susceptible de proponer nuevas miradas a las corporalidades e identidades emergentes que se están gestando en este siglo XXI.



48. Deconstruyendo al macho. Del imaginario visual de C. Tangana a la confrontación con las masculinidades de El Madrileño

Raquel Baixauli Romero
Universitat de València
Raquel.Baixauli@uv.es

Esther González Gea
Universitat de València
esther.gonzalez-gea@uv.es

Resumen

El periodista Alan Queipo resumió el imaginario de C. Tangana en el año en que se estrenó el álbum *Ídolo* (2017) con lo que denominó las tres f: fardar, follar y farlopa. En ese momento, el artista se identificó con este eslogan. Ahora, cuatro años después y con alguna que otra polémica a sus espaldas, C. Tangana admite que añadiría una f más: fregar. Como él mismo ha afirmado, después de haber manchado muchas cosas, ahora hay mucho que limpiar. El nuevo C. Tangana aparece en los medios de comunicación más calmado, sereno, incluso en algunas entrevistas se despide augurando una futura paternidad. ¿Quiere decir esto que el ídolo impetuoso, viril y rodeado de todos los artilugios históricos de la masculinidad hegemónica ha cambiado?

Esta comunicación parte de una aproximación previa al tema, que se centró en la transformación de Antón Álvarez, conocido primero como Crema, un rapero que hacía música para audiencias reducidas, a C. Tangana, un chaval que accedió al *mainstream* con canciones como *Mala mujer* (2017). Tras este éxito, se proclamó un ídolo, pero un ídolo con el rostro oculto, cubierto, en un claro alegato a las nefastas consecuencias de alcanzar el éxito. El imaginario que formó en torno a él transmitía una imagen cargada de ítems sobre lo que se ha conocido históricamente como masculinidad hegemónica y de ahí que comenzara el debate, la censura, el linchamiento público, y por qué no decirlo, la fagocitación del propio personaje.

No obstante, este 2021, C. Tangana, sorprende al público presentando a El Madrileño – nuevo *alter ego* y título del disco–, en donde se pueden intuir distintas contestaciones musicales y visuales a algunos de los dilemas apuntados, muchas en torno a esa masculinidad tóxica de las que siempre se le ha acusado.

El Madrileño es un trabajo compuesto por tantas piezas visuales como canciones en el que se reflexiona desde la contemporaneidad sobre el significado de ser hombres. Sin embargo, es una obra que continúa destilando un aroma cargado de testosterona. El disco comienza con un alegato exculpatorio en clave de justificación que se enmarca en un entierro: «Demasiadas mujeres». A partir de ahí, la mayoría de temas hablan de amor –o su reverso, el desamor– que se pueden leer también en clave de ruptura, de inflexión, con pinceladas de auxilio que rozan un ideal de vida alejado de excesos, con una especie de nostalgia de tiempos pretéritos. Además, cuenta con alguna que otra concesión a la fraternidad, a la irreverencia de corte desenfadado como la canción «Hong Kong» con la que cierra el disco. De nuevo se observa, como en sus producciones anteriores, que el hilo conductor de sus desdichas, el motor de sus logros o el leitmotiv de su existencia se ampara en las figuras femeninas. En resumen, el disco habla de amor y sus variantes,

de fragilidad, del pasado –reforzado por una gran cantidad de colaboraciones de músicos míticos e incluso por el apropiacionismo de clásicos de la canción española– y de los peligros de la fama, todo recorrido por una especie de autobiografía a la que el artista nos tiene acostumbradas. Mención aparte para dos temas en concreto en donde los guiños a la deconstrucción del discurso de masculinidad tradicional aparecen en primer plano: en primer lugar, «Nunca estoy», canción cantada desde el punto de vista femenino; y «CAMBIA!», en la que explícitamente se habla de cuestiones en torno a las ideas de la masculinidad, de lo que significa históricamente ser hombre.

El objetivo de esta intervención es aproximarnos a esta transformación visual, introduciendo brevemente quién es C. Tangana, y el cambio de rol de este personaje a través del álbum *El Madrileño*. Para ello, proponemos una primera aproximación a «CAMBIA!», una canción en colaboración con Carín León y Adriel Favela, dos autores que han trabajado por renovar la música tradicional mexicana norteña. La pieza, más allá de la letra, se ilustra con un videoclip (2021) dirigido por Santos Bacana, creador del colectivo *Little Spain*, y Félix Bollaín desde México. Además, está producido por Cris Tenas y María Rubio, nombres ya sonados en la trayectoria visual del artista y que también forman parte del mismo colectivo.

En el videoclip que ilustra la letra, la acción se desarrolla de forma simultánea en dos ciudades, Madrid y Ciudad de México. En ellas, un taxi en marcha sirve como nexo de unión. Las relaciones entre los espacios y el tiempo no están definidas de forma sincrónica, sino que se intercalan momentos que remiten al pasado y presente de los protagonistas del clip. Por un lado, en la capital de España, se presenta la responsabilidad de un padre sobre su hijo. Aunque C. Tangana no aparece en ningún momento en el video, es fácil intuir su presencia a través de este niño. Mientras, en la ciudad mexicana un hombre travestido luce con orgullo sus medias de rejilla en el vehículo que lo transporta, y en determinados momentos éste se desdobra en su yo de la infancia. Ambos, desde el presente, van observando el mundo desde el taxi, desde su masculinidad construida casi a ciegas, y a través de esta acción tan banal se cimienta y, a la vez, deconstruye, precisamente esta idea, que en el caso de la pieza musical va unida a otros agentes como la clase social.

Hasta aquí, la propuesta remarca el intento por parte del artista de señalar fallas en los discursos superfluos sobre el machismo, o más concretamente responder a las numerosas críticas vertidas sobre su trabajo, pero detrás de todo su discurso subyace la presión de la sociedad capitalista y el condicionamiento de esta hacia los jóvenes: “Duermo con el cadenón bien puesto porque pienso en las noches que soñé su peso”. Una sociedad capitalista indisoluble de una sociedad patriarcal, en donde el triunfo se resume al dinero, al sexo y al poder que puedas atesorar. En definitiva, una sociedad en donde los y las jóvenes desean reflejarse en el espejo que ha proyectado C. Tangana, y que quizá por eso sienta que es hora de destruir a parte del personaje, aunque se haga de forma velada y sobreviva otra parte del imaginario del que parece costarle desprenderse.



49. La imagen musicada: la conjunción de la imagen y la música en el marco cinematográfico

Josep Torelló Oliver

Centre de la Imatge i la Tecnologia Multimèdia (CITM) - Universitat Politècnica de Catalunya (UPC)

josep.torello@citm.upc.edu

Resumen

Aunque tradicionalmente se ha estudiado desde la Musicología, el análisis de la música en los filmes debería plantearse cómo el estudio estético de la relación entre “la imagen” y “la música” en el seno del marco cinematográfico. Desde esta aproximación interdisciplinar emergen numerosas problemáticas teóricas y metodológicas. El objetivo planteado en la presente investigación es apuntar, desde un punto de vista sincrónico y diacrónico, algunas las claves de este enfoque a la conjunción imagen-música, tratando de desarrollar un marco teórico para una estética conjunta de la música y la imagen: el estudio de “expresión cinematográfica” que aglutina a la vez la dimensión visual y la dimensión sonora y que denominamos con el neologismo “imagen musicada”.



50. «Todo en el mismo sitio y al mismo tiempo». Exploding Plastic Inevitable. Cuando The Velvet Underground era la banda de Andy Warhol. Un proyecto de reconstrucción

Francisco Javier Panera Cuevas
Universidad de Salamanca
panera@usal.es

Resumen

Esta ponencia tiene como objetivo analizar algunos aspectos iconográficos y musicológicos poco conocidos del happening multimedia presentado por Andy Warhol en la primavera de 1966 bajo el título Exploding Plastic Inevitable (EPI), uno de los primeros y más logrados ejemplos de lo que se ha dado en llamar “cine expandido” por su experiencia sensorial acumulativa, en la que convergían el cine, la performance, la danza y la experimentación con iluminación sicodélica, bajo los fluctuantes -y a menudo amenazadores- sonidos de The Velvet Underground & Nico.

Los dos años de relación entre Andy Warhol y esta banda determinaron las futuras relaciones entre el arte de vanguardia y la música rock y en esta ponencia intentaremos demostrar que, al menos en sus primeros 18 meses de vida, The Velvet Underground fue, más un proyecto artístico multimedia de Warhol, que la banda de Lou Reed y John Cale.

(...) ¿Quieres bailar y alucinar con Exploding Plastic Inevitable de Andy Warhol? (...) Música en vivo baile, ultrasonidos, espectáculo visual, juegos de luces (...) diapositivas en color, discoteca, frescos, comida, famosos y películas: Vinyl, Sleep, Eat, Kiss, Empire, Whips, Faces, Harlot, Hedy, Couch, Banana, Blow Job, etc., etc., etc. TODO EN EL MISMO SITIO Y AL MISMO TIEMPO (...)

Con estas palabras se anunciaba el 14 de abril de 1966 en el semanario The Village Voice la presentación en directo del happening audiovisual Exploding Plastic Inevitable ideado por Warhol para la sala The Dom de Nueva York.

En aquellos shows, los films experimentales de Warhol se proyectaban en formato multipantalla detrás de la banda mientras tocaba, pero también sobre el propio público y las paredes laterales de la sala. También se proyectaban los screen test de los miembros de The Velvet Underground & Nico e incluso películas que mostraban al grupo ensayando o escenificando extrañas performances sadomasoquistas en The Factory. Al mismo tiempo, las “superestrellas por quince minutos” warholianas: Gerard Malanga, Edie Sedgwick, Ingrid Superstar y Mary Woronov, efectuaban bailes espasmódicos y sadomasoquistas en el escenario (o mezclados entre los asistentes) y se proyectaban diapositivas de colores que explotaban cinéticamente sobre las películas, todo ello combinado con bolas de espejos y luces estroboscópicas que parpadeaban violentamente sobre el público y el escenario, dejando una “post-imagen” fantasmal,



casi abstracta... que potenciaba la intensidad sonora de las abrasivas canciones compuestas por Lou Reed y John Cale.

Esta “bofetada audiovisual y sonora (...)” -tal y como llegó a denominarla Victor Bockris-, combinada con las oleadas de feedback, las improvisaciones casi “atonales” de la banda y las letras de canciones tan “oscuras” como “Heroin” o “Venus in Furs”, convertían cada puesta en escena de EPI en “un atentado contra los sentidos” que se enfrentaba al ingenuo mito hippie de la “expansión de la conciencia” que por entonces predicaban gurús como Timothy Leary. Es significativo en este sentido que apenas unos meses después de la presentación del show, un bien informado Marshall McLuhan, incluyese una imagen desplegable del mismo en su influyente libro *The Medium Is the Massage* (1967) definiendo *Exploding Plastic Inevitable* como “(...) un espacio auditivo de los medios electrónicos multidireccional, sinestésico e interactivo (...) Estamos envueltos por el sonido, como una red que fluye a nuestro alrededor (...)”.

A menudo se ha discutido sobre el papel que un “no músico” como Andy Warhol jugó en el trabajo de *The Velvet Underground*; no sólo por la utilización casi vicaria de la banda en su happening audiovisual, sino por el hecho de que se auto atribuyó el papel de “productor” de la grabación de su primer álbum, diseñando la mítica portada del mismo como una extensión de su imaginario iconográfico. Llama particularmente la atención que la banda aceptara que su nombre no saliera en la cubierta de la carpeta del disco, habitualmente conocido como “banana álbum” por la inconfundible portada en la que no había referencia alguna a *The Velvet Underground* sino un sugerente plátano “pelable”, firmado por el propio Warhol como si fuera una de sus serigrafías, el cual se relaciona iconográficamente con una de sus películas menos conocidas: *Mario Banana* (1964). Esto fue algo absolutamente inusual en el diseño gráfico publicitario de la época y provocó que aquel disco fuese percibido más como otro de los extravagantes proyectos pop/queer de Warhol que como la grabación de una banda de rock.

La realidad es que el artista nacido en Pittsburg era quien por entonces tomaba todas las decisiones artísticas que afectaban a la banda en lo que se refiere a su imagen y puesta en escena, pero también en letras de canciones, repertorio, e incluso en el sonido de sus actuaciones en directo y de la propia grabación de su primer álbum. Warhol fue, de hecho, el responsable de la introducción en el cuarteto de Nico, misteriosa modelo y actriz alemana de voz profunda cuya aceptación inicial por parte del grupo fue reticente ya que consideraban su presencia como un elemento puramente ornamental. Lo cierto es que Nico cantó tres de las mejores canciones del álbum editado en 1967: “All Tomorrow’s Parties”, “I’ll Be Your Mirror” y “Femme Fatale” por imposición del artista.

En la segunda parte de esta ponencia damos cuenta del proyecto de reconstrucción / recreación escénica y audiovisual del mítico espectáculo multimedia warholiano que (partiendo de la documentación literaria, fotográfica y audiovisual primigenia que se conserva) se ha llevado a cabo en el Laboratorio 987 del MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León) en diciembre de 2017 y en el Medina Film Festival



en marzo de 2018, con un colectivo de músicos y artistas reunidos para la ocasión, coordinados por el autor de la ponencia bajo el título: Exploding Plastic Inevitable (Re-make / Re-model)

El punto de partida para este proyecto ha sido un exhaustivo análisis iconográfico y musicológico de la escasa documentación fotográfica, musical y audiovisual del EPI original: precarias grabaciones piratas de aquellos conciertos, algunas fotografías de Nat Finkelstein, Billy Name, Stephen Shore, Fred McDarrah, Steven Schapiro y Herve Gloaguen de las primeras puestas en escena de EPI y el cortometraje experimental de Ronald Nameth a partir de dos conciertos celebrados por la banda en Chicago; a lo que se suman las descripciones literarias y entrevistas con personas que asistieron a las presentaciones del show en 1966/1967.



51. Euterpe's Mirror: Opera and Social Imagery in Twentieth-Century Italy. The case of the «minor» print in Mario Bellucci La Salandra's Iconographic Music Collection (1920-1966)

Francesco Dragoni

University of Bari

francesco.dragoni@uniba.it

Resumen

In the early Twentieth-Century, a small group of Italian scholars welcomed the first suggestions offered by the emerging Musical Iconography, inaugurated at the European level by the contributions of Henry Prunières and Georg Kinsky. Among them, Mario Bellucci La Salandra (1892-1966) designed an archive of about 16,000 images, conceived as a “Figurative Dictionary”, for illustrating various aspects of “Musical Life of every Century and every Nation”. Currently, the Provincial Library of Foggia (Apulia) keeps the Collection.

Since discipline had not yet established methodological canons, Mario Bellucci used heuristic criteria for collecting and cataloguing old drawings, prints, photographs. He also added material in daily use, such as postcards, calendars, posters, and numerous clippings from illustrated magazines. For a long time, experts have neglected the scope and understanding of Bellucci's work. Despite the originality of his methodology, the collected material appeared heterogeneous and problematic, also due to the poor textual documentation attached.

Thanks to ongoing research, it has been possible to clarify how Bellucci organized material found from the 'artistic' and 'minor' press in a dictionary-encyclopaedic structure.

The starting model provided by the tradition of bio-iconographic collecting was widespread among Italian music lovers. The entire Iconographic Collection, however, represents a peculiar case. It proposes an ideologically connoted attempt for arranging specialized knowledge, declining it in an eminently visual formula. At the same time, it offers numerous opportunities for analysing the social and media reflection of the 'musical image'.

It is, therefore, a significant sampling to trace, at the same time, the evolution of musical taste and visual culture in Italy, both decisive factors for the definition and consolidation of a shared national identity.

In this regard, it is good to remember the first results of the emergence of Italian encyclopaedic thought. We may consider, for example, the publishing of the Italian Encyclopaedia of Science, Letters, and Arts (between 1929 and 1936). That work was avant-garde for the rich and qualitative illustrative kit (J. Loveland 2019, *The European Encyclopaedia. From 1650 to the Twenty-First Century*). The same we may say of the Encyclopaedia of Performing Arts (1954-1966), founded by Silvio D'Amico and dedicated to various areas of theatre and entertainment.

In the same years, popular illustrated magazines were born and spread as vehicles of textual and visual narratives. Based on the editorial aims pursued, they placed in various relationships of dependence with political institutions. Overall, they operated general



remediation of high culture contents. New products of the cultural industry allocated them to numerous readers, generating new dynamics for collective symbolization. That was the so-called “third culture” (E. Morin 1962, *L'Esprit du temps*).

The present research intends to refer precisely to the journalistic schedules of the Italian periodicals in which the photo essays appeared. Bellucci systematically manipulated and recontextualized these materials. He placed them in an epistemological framework determined by the contemporary Italian musicological debate. Over time different ideological orientations influenced his work, between the fascist regime and the democratic foundation after World War II.

In his work, Bellucci always reserved a role of respect for Opera, an identity genre of great importance in the Italian cultural panorama. We must remember how this musical genre had undergone, between the end of the Nineteenth-Century and the first half of the Twentieth-Century, a gradual process of canonization of repertoires and a popular revival thanks to the possibilities of dissemination offered by the mass media.

This research bases on a convergence of interests between Musical Iconography, Visual Studies, Sociology of Music and Communication. The methodology aims at interpreting the processes of visual signification adopted by the scholar. We may identify and analyse the editing methods adopted by Bellucci. Then we may decipher signification processes as linear, transversal, sometimes latent paths in a textual/visual perspective (W. J. T. Mitchell 2015, *Image science. Iconology, visual culture, and media aesthetics*).

The peculiarity of the material used also makes it possible to trace the role of the mass media - in this specific case the illustrated periodicals - in the processes of reworking the transversal categories of the social imaginary, directly or indirectly connected to musical consumption: identity, memory, otherness, sexuality.

Some visive combinations in the Iconographic Collection regard the migrations of figurative themes - in a special section dedicated to 'Musical Allegories' - and push our attention far beyond the starting point set in the traditional Musical Iconography. The need, therefore, emerges to evoke a 'Musical Iconology', to consider the image of music as an object of study in different cultural contexts, and no longer just as a tool for isolated disciplinary investigations (E. Winternitz 1972, *The Iconology of Music: Potentials and Pitfalls*).

In this sense, we can define a double visual reflection: from music to society and vice versa. As a game of mirrors in which symmetries, angles, aberrations, and distortions run after each other.



52. El emblema musical de la vanitas en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa

Montiel Seguí

Universitat de València

montielsegui@gmail.com

Resumen

En 1557 se publicaba en Alcalá de Henares, en la imprenta de Juan de Brocar, el «Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela» escrito por el profeso Luis Venegas de Henestrosa. Dedicado al obispo de Jaén Diego Tavera y rindiendo pleitesía al fallecido cardenal Juan Pardo de Tavera, el tratado incluía en sus iniciales páginas un emblema con un mensaje sobre la fugacidad de la vida o «vanitas». El programa retórico musical se torna en estampa misteriosa llevando implícito las tres facultades del tiempo: el pasado, el presente y el porvenir. El «corpus» emblemático se configura fusionando las artes con un enigma musical que entona las «Coplas por la muerte de su padre», «Recuerde el alma dormida», de don Jorge Manrique, con imágenes dispuestas a ser interpretadas y con mensajes velados en salmos y referencias a la «Divina Comedia» dantesca. Bajo todo un sentido moralizante nos encontramos ante el primer emblema musical de España, una vez quedó inaugurado el género literario de la Emblemática con Alciato, que ha sobrevivido hasta nuestros días.



53. Los fundamentos de la visualidad en la alegoría de la Música

María Montesinos Castañeda

Universitat de València

maria.montesinos@uv.es

Resumen

La Música, considerada como una de las Artes Liberales y, más tarde, una de las Bellas Artes, ha sido objeto de reflexión teórica y representación visual a lo largo de la historia. El presente estudio se centra en la alegoría de la Música, tanto en su imagen literaria como visual. Desde la Antigüedad, el interés por la Música conllevó su identificación con diversas divinidades y su amplia representación. Dicho interés se transmite a la Edad Media, momento en el que comienza su formación tipológica, la cual en la Edad Moderna presenta continuidad y variación debido a las nuevas corrientes de pensamiento y la aparición de nuevos instrumentos que pueden acompañarla. Con este fin, se muestran las diferentes variantes en la representación visual de la Música, ordenadas según el tipo de instrumentos que se le asocian (cordófonos y aerófonos principalmente), así como animales (el cisne) y otros modos de representarla, como mediante personajes conocidos. Todo ello nos muestra la codificación de la imagen de la Música, debida a la tradición cultural convencionalizada, en la que la repetición, aparición y desaparición de atributos dan lugar a los diferentes tipos iconográficos de la Música.



54. Imagen, sonido y color en la Bauhaus

Magdalena Polo Pujadas
Universitat de Barcelona
magda.polo@ub.edu

Resumen

La escuela de la Bauhaus fue una de las escuelas donde tuvo más presencia la interdisciplinariedad artística. Nombres como los de Moholy-Nagy, Schlemmer, Grunow, Itten, Hauer, Kandinsky, Hirschfeld-Mask, Klee... fueron algunos de los maestros y artistas que participaron del proyecto pedagógico de la escuela que fundó Walter Gropius en 1919 y que pasó por distintas etapas hasta su disolución en 1933 debido a la opresión del gobierno de Hitler. En esta comunicación nos centraremos en poner de relieve el importante papel que tuvo la música respecto a su estrecho vínculo con la imagen y el color. Si bien es cierto que la teoría del color de Goethe estaba todavía muy presente en los escenarios artísticos europeos, los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX apostaban cada vez más por una relación sinestética entre las artes que servía de estímulo a la creatividad más moderna y vanguardista. A pesar de que la música en la Bauhaus no era una asignatura del curso oficial, sí que estaba como curso introductorio y preliminar y era considerada una materia muy importante, no tan solo porque formaba parte de muchos de los ejemplos que los profesores ponían en sus clases, sino porque participaba de manera espontánea en las fiestas y eventos más significativos de la comunidad educativa. La mayoría de profesores y estudiantes de la Bauhaus tenían en cuenta los doce sonidos de la escala musical cromática para la confección de las cartas de colores, esferas o combinaciones de colores y propuestas interdisciplinares que llevaban a cabo en sus talleres. De hecho, muchos músicos de la época daban conferencias o participaban de algunas actividades relevantes; citemos, sin ir más lejos, a Arnold Schönberg -padre de la Escuela de Viena- que ejerció una notable influencia con su revolucionaria propuesta de una música atonal y del método de composición dodecafónica o la utilización de células motívicas para sus composiciones rompiendo con la propuesta de la música del Romanticismo y del Post-romanticismo. También había algunos músicos que provenían del jazz más puro de los EUA y para los que la improvisación daba rienda suelta a la libertad creativa y les permitía hacer parodias musicales o versiones de músicas populares de los distintos países de procedencia de los estudiantes aplicando disonancias y licencias de lo más variopinto. Incluso había una orquesta, conocida con el nombre de Bauhauskapelle o Bauhaus Jazz Band, que era un buen laboratorio para la experimentación de nuevos sonidos y la construcción de instrumentos o artefactos sonoros, siguiendo la inspiración provocada por los músicos futuristas italianos, y que pretendía ser un factor pedagógico de cohesión identitaria. Las formas geométricas también fueron especialmente tratadas como imágenes que representaban la nueva concepción del mundo de la Bauhaus y de la República de Weimar que en esos años acogió a la gran escuela que fue la Bauhaus. Nos referiremos a muchos ejemplos, de los que destacamos los siguientes, el de Moholy-Nagy cuando utilizó el soporte fonográfico para conseguir sonidos inauditos y creó una partitura para una excentricidad mecánica de la que se habló muchísimo y de



la que existe un interesante boceto gráfico. Otra iniciativa destacable es la realizada por Schlemmer y su ballet triádico y la ruptura que representó en el mundo de la danza, no tan solo por los vestuarios utilizados sino también por las desconocidas posibilidades de movimientos y de concepción escénica. Pero si debemos destacar el fundamento de la base interdisciplinar de la Bauhaus tenemos que reconocer a la figura de Grunow como la profesora que vinculó la música con las formas, los colores y el estado de ánimo o energía que entre sus vinculaciones se establecía implicando unos determinados valores vitales y un estilo de vida próximo al zoroastrismo. A raíz de todo este caldo de cultivo surgieron obras tan significativas como la de Kandinsky titulada Amarillo, rojo y azul de 1925 en la que establece la relación tripartita entre imagen o forma, color y sonido a partir de la asociación que establecían sus estudiantes en clase a la hora de presentarles unos sonidos y preguntarles las formas y colores asociados a ellos.



55. Inserciones: la pintura en el encuadre

José Enrique Monterde Lozoya
Universitat de Barcelona
monterde@ub.edu

Marta Piñol Lloret
Universitat de Barcelona
martapinollloret@gmail.com

Resumen

Entre los múltiples aspectos de interés que ofrece la relación entre Cine y Pintura, profusamente abordada en los últimos decenios, proponemos una constatación que derive en una subsiguiente reflexión: las inserciones directas o indirectas de obras pictóricas -o sus derivados- en el encuadre fílmico sin una aparente imbricación en el desarrollo argumental o sin adquirir un valor en sí mismo, sino como objeto desinteresado partícipe de un decorado poco menos que casual. No se trata de la presencia de un retrato o un cuadro-enigma; ni de un cuadro robado o falsificado; ni el resultado del trabajo del pintor en su taller o de una presencia extradiegética, como en los títulos de crédito de varios films de Bertolucci, entre otros. Se trata de ilusorias presencias descontextualizadas de sus auténticos emplazamientos, pero a veces referencias mucho más modestas, obras evocadas mediante carteles, láminas, postales, grabados, fotos, portadas o ilustraciones de libros, esbozos en cuadernos de apuntes, etc.; reproducciones de cualquier tipo, simplemente clavadas con chinchetas a una pared, en un escaparate o en un expositor de postales, sin ánimo de resaltar dentro del fondo del encuadre, apostando incluso por pasar casi desapercibidos...Pero sin embargo están ahí, detectables por un espectador atento y reconocibles por alguien más avezado, capaz de encontrar algún sentido a esa presencia.

De eso trata el fondo de esta propuesta de comunicación: ¿cuáles son los motivos de dichas apariciones? ¿Un simple capricho del director del film o del director de arte? ¿Una referencia que de forma más o menos recóndita alude a algún aspecto argumental? ¿Una caracterización del personaje poseedor de tal imagen? ¿Un prurito cultista o un guiño al espectador informado? Este es un aspecto, pues, poco trabajado, menos aparente que la cita pictórica, la evocación del tradicional "tableau-vivant", la homología compositiva o luminística, el ensayo sobre una pieza concreta o el centro de atención de una aproximación documental; o incluso un cuadro integrado en un programa escenográfico como en los films de Visconti o la scorsesiana La edad de la inocencia.

Así servirán de ejemplo -y serán relevantes- las muy abundantes inserciones de esas representaciones (de una representación, muchas veces) en los films del período de plenitud de la Nouvelle Vague, aunque no hayan comenzado ni terminado ahí (pensemos en la ilustración de un libro con La encajera en Un chien andalou). Qué pintores y que obras son los más frecuentados; cómo se procede a su inserción; qué



relaciones se pueden establecer entre las épocas de origen de las representaciones y el propio momento del nuevo cine francés; qué podemos deducir -o intuir- a partir de esas presencias en determinados films concretos; etc. Muchas preguntas que se plantearán e intentarán resolver a lo largo de nuestra intervención.

En qué medida son ciertas las palabras de Paolo Bertetto cuando expone que “La inscripción de la obra de arte en el film la modifica y la vuelve diferente de sí misma”, aunque esa inscripción sea tan modesta como la que aquí nos interesa, no en función del simple hallazgo, de la complacencia del reconocimiento o de sintonía con el cineasta responsable, sino del valor que en diferentes autores y films puedan adquirir esas inserciones, esos cuadros evocados en su falsa presencia o en su real ausencia. Probablemente no cumplen la misma función en un cineasta especialmente afecto a la relación entre Cine y Pintura como Rohmer (“Un cuadro es también un mueble. Un cuadro es como un armario, un cuadro forma parte del mobiliario, es algo que adorna las paredes (...) Por lo tanto, si muestro cuadros, es primero como objetos de mobiliario. Pero esos objetos no me son indiferentes. Desde el momento en que hay cuadros en la pared, busco que haya una cierta correspondencia entre los cuadros de las paredes de los apartamentos que hay que filmar y el espíritu de la película”) o en un enfant terrible como Godard, que pasa de Picasso en Al final de la escapada (*A bout de souffle*, 1959) a Klee en El soldadito (*Le Petit soldat*, 1961) o a toda la memoria del mundo recogida en la maleta con postales de Los carabineros (*Les carabiniers*, 1963).



56. Neobarroco, convergencia cultural y «Dallas». Una aproximación interdisciplinar a las lógicas del entretenimiento contemporáneo

José Antonio Roch Ortega
Universidad Autónoma de Madrid
jose241295@gmail.com

Resumen

Nuestra propuesta parte de las consideraciones de Omar Calabrese y Angela Ndalians de que el tiempo posmoderno atesora una estética neobarroca que se ha ido configurando desde los años ochenta paralelamente al desarrollo de la globalización y el neoliberalismo y que tales poéticas neobarrocas son especialmente visibles en los medios de entretenimiento. Dentro de este marco, tomaremos como estudio de caso la serie Dallas (CBS, 1978-1991), ficción que consideramos como síntoma y símbolo de la estética neobarroca y cuya ideología (en línea con el desarrollo del proyecto neoliberal que corre paralelo a la configuración del mundo posmoderno), estructura narrativa (continuidad narrativa ad infinitum, finales en punta o cliffhangers) y recepción (Dallas fue uno de los grandes fenómenos globales de la cultura popular de la segunda mitad del siglo XX) posibilitan pensar en ella como una obra clave en el desarrollo y asentamiento de poéticas centrales del Neobarroco.

No obstante, nuestra propuesta se fija especialmente en que Dallas no se acaba ni se limita a la serie; su universo extenderá sus confines al spin off Knots Landing (CBS, 1979-1993) y a través de telefilms para la CBS como Dallas: The early years (Larry Elikann, 1986), Dallas: El regreso de J.R. (Leonard Katzman, 1996) y Dallas: La guerra de los Ewing (Michael Preece, 1998). Aparte de todo esto, en 1980, la empresa SPI lanzará un juego de rol de mesa denominado Dallas: The television role-playing game; de 1981 a 1984, Los Angeles Times Syndicate producirá historietas inspiradas en la serie para varios periódicos; mientras que, también en 1984, Datasoft pondrá a la venta el videojuego The Dallas Quest. De forma más reciente, concretamente en 2012, Dallas tendría una continuación en la serie homónima emitida por la TNT. Por si todo esto fuera poco, el éxito de la ficción conllevó que otras networks quisiesen reproducir la fórmula, encontrando el caso más representativo en Dinastía (ABC, 1981-1989). Calabrese hablará de la relación existente entre estas dos ficciones como un reflejo de “la identidad de varios diversos”, en tanto que son productos presentados “como diferentes de un original, pero que resultan, al contrario, idénticos” (1999:47).

Estas expansiones del universo narrativo de Dallas a través, incluso, de varios medios, está aludiendo a una estética de la repetición que, a su vez, conllevaría un policentrismo o polidimensionalidad propia de la era neobarroca: ningún centro narrativo domina al otro, todos conviven y configuran la franquicia de Dallas, asistiendo a un proceso orgánico de interacción serial e intertextual. Es así como un fragmento de dicha franquicia no es simplemente un producto autónomo, sino que se inserta dentro de un “todo” policéntrico. De esta manera, un capítulo de Knots Landing no es simplemente eso, sino que es parte del universo de Dallas. No obstante, ese “todo” puede ser a su



vez fragmento de un “todo” todavía mayor: dicho universo, por ejemplo, se puede integrar como una constelación del mundo “soap opera de prime time” junto con *Dinastía* o *Falcon Crest* (CBS, 1981-1990), generándose así conexiones laberínticas entre todas estas narrativas articuladas a través de diferentes formatos y medios.

“Estética de la repetición”, “policentrismo” o “serialidad” son conceptos que forman parte de un vocabulario neobarroco que viene desarrollándose desde los ochenta, especialmente en una industria del entretenimiento articulada a partir de los imperativos económicos derivados de la globalización, el corporativismo multinacional y, en fin, la conglomeración empresarial. Este modelo posfordista basado en la horizontalidad empresarial ha ido desplegándose en sincronía con el paso de las décadas y el avance de la tecnología: la conectividad global ha evolucionado y junto a ella lo han hecho distintos medios en los cuales los movimientos policéntricos neobarrocos se intensifican.

Una muestra de esto la encontramos en el auge de las plataformas; Disney +, por ejemplo, aglutina y serializa distintos universos (*Star Wars*, *Marvel*, *Pixar*), producto de la compra de estas franquicias por parte del conglomerado que supone The Walt Disney Company. Todo esto nos remite a las palabras de Eco en el prólogo de *La era neobarroca* relativas a que ya no nos enfrentamos con obras e intérpretes como tal, sino con procesos, con flujos, con “derivadas interpretativas [...] que conciernen no a obras, individualmente, sino al conjunto de los mensajes que circulan en el territorio de la comunicación” (1999: 10). Esto engarza con la cultura de la convergencia de la que habla Jenkins. Él entiende la convergencia mediática como fluir de los contenidos a través de varios medios, como colaboración entre diversas industrias del entretenimiento y como comportamiento migratorio de las audiencias (2008, 14).

Así pues, esta propuesta se propone explorar, a través de una aproximación al universo de *Dallas*, las posibilidades de un enfoque metodológico interdisciplinar que aúne presupuestos de la Historia del Arte más formalista (la consideración de Wölfflin de lo barroco y lo clásico como constantes formales cuya dominancia histórica se iría manifestando de forma alterna), de los estudios culturales (en los que se encuadran Calabrese y Eco con *La era Neobarroca* y *Apocalípticos e integrados*, respectivamente) y de los media studies (donde tenemos presente a Angela Ndalianis y Henry Jenkins) a fin de lograr decodificar las lógicas del entretenimiento contemporáneo; en otras palabras, lograr comprender la convergencia cultural inherente a la estética neobarroca a través de la convergencia interdisciplinar canalizada en el carácter prefigurativo de *Dallas* de tales dinámicas culturales.



57. Imágenes para el consumo. Usos, recreaciones y apropiaciones

Sonia Ríos Moyano
Universidad de Málaga
srios@uma.es

Resumen

INTRODUCCIÓN: La comunicación que se propone parte del eje central del simposio, es decir, de las múltiples relaciones de la imagen con otros ámbitos de estudio por ejemplo, el diseño y la publicidad. En el campo concreto que nos ocupa, no nos centramos en la lectura de la imagen desde la disciplina histórico artística, sino que la ponemos en relación con otras manifestaciones culturales, propia de nuestro tiempo, que se vale de la imagen artística para obtener beneficios económicos y que tienen una pretensión estrictamente mercantil.

Si hacemos esta expansión de la imagen, que puede ser de connotación artística, cultural o patrimonial, hacia esas herramientas para el consumo, nos adentramos en ámbitos que están relacionados con otras disciplinas; turismo, estudios de mercado, ciencias de la comunicación, publicidad, diseño gráfico y un largo etcétera. Por tanto, la imagen cobra un sentido fundamental en la identidad local, nacional o de marca. Esa reutilización, uso o apropiación, a su vez creativa, es esencial para entender la difusión del arte y la cultura en un contexto mediático en el que el aura del objeto artístico y único en el sentido de Benjamin ya se perdió hace muchas décadas, y lo que encontramos son una ingente cantidad de signos y símbolos, muchos de ellos contruidos a partir de imágenes archiconocidas, como ya vaticinaron hace años algunos pioneros en nuestra área, tal como Juan Antonio Ramírez (1976) en *Medios de masas e historia del arte* o Julián Gállego (1989) en *“Signos y símbolos en la vida actual”*. De ahí que para esta aportación atenderemos tanto a las investigaciones más actuales sobre las relaciones de la historia del arte, la imagen y los medios de masas, partimos de la base de trabajos conocidísimos de autores como Román Gubern, Rudolf Arheim, Justo Villafane Gallego y Norberto Mínguez Arranz, Roberto Aparici o W. J. T. Mitchell entre otros, a los que se suma algún clásico en el estudio de la imagen publicitaria como Raúl Eguizábal, o algunas investigaciones entre las relaciones entre el arte y la publicidad (Pérez Gauli, 1998; Vázquez Gómez, 2015; Madrid Cánovas, 2007)

OBJETIVOS: Definiendo los objetivos y como hipótesis inicial de trabajo, nos basamos en la continua adaptación del arte, -en sentido de las manifestaciones históricas, los movimientos y los estilos artísticos propios de los estudios disciplinares de Historia del Arte-, a todos aquellos avances dentro del mundo cultural y artístico en sí, creando nuevos espacios y lugares de experiencia inmersiva para el espectador que son irreales e ilusorios. Entendamos que estas experiencias inmersivas pueden compararse con los efectos y emociones que a comienzos del siglo XX el advenimiento del cine pudo producir en el espectador. La creación de esas narrativas, historias y nuevas realidades que vinieron para quedarse y para superarse día a día. Un proceso que va evolucionando a la par que la tecnología. El arte inmersivo y todo el diseño de la experiencia,



merchandising y publicidad que le rodea, convierte el arte en una imagen propicia para el consumo. En los últimos años, experiencias como Van Gogh Alive, El Oro de Klimt, Monet: La experiencia inmersiva o #InGoya han gozado de una grandísima popularidad. Por tanto, nuestro primer objetivo se centra en mostrar la conjunción del arte y el diseño en este tipo de experiencias donde lo artístico primigenio se convierte en una imagen propicia para el consumo.

En segundo lugar y desde otro punto de vista, otro objetivo viene definido por el propio uso, apropiación o recreación del arte, diseño u objeto, -aludiendo al título de esta comunicación-, donde el objeto industrial (recordemos que por esencia es tridimensional) por elección de un artista u otros, ya sea diseñador o publicista, se convierte a su vez en una imagen bidimensional para el uso y disfrute de la sociedad, ya sea en otra manifestación artística, en cine o en series. Por lo tanto, es interesante como en ese tránsito de dimensiones (3D a 2D) el ojo recuerda el objeto en su integridad y de nuevo estamos ante una imagen adaptada y creada ex profeso para el consumo masivo. En este último apartado, y por la expansión de las plataformas en streaming en los últimos años, podemos ver una gran cantidad de obras artísticas dentro de las películas o series, fácilmente reconocibles, aunque lo más llamativo es cuando se usan clásicos del diseño industrial o gráfico, y a veces pasan desapercibidos por el simple desconocimiento del objeto o porque estamos pendientes de la narrativa, de la escena y la escenografía pasa casi desapercibida. Esta sería otra de las líneas de trabajo, mostrar algunos ejemplos de esas imágenes que a su vez se convierten en obras para el consumo.

En tercer lugar, hablaremos de las obras de arte y diseño que se insertan dentro de una campaña publicitaria relacionada o no con lo artístico (cítese como ejemplo la colaboración entre Museo Van Gogh y la marca Vans, para reproducir cuadros en sus zapatillas, o la colaboración entre Louis Vuitton y Jeff Koons con Masters, su segunda colección disponible en verano 2021 que reproduce obras de Boucher, Gauguin, Manet, Monet, Monet y Poussin). En los últimos años hemos asistido a un cuantioso número de campañas publicitarias en la que se usa la imagen artística por su gran popularidad y arraigo social en las identidades nacionales o locales (por ejemplo, publicidad para Faber Castell, Volkswagen o El Corte Inglés). Esto nos lleva a analizar la conversión de una obra de arte en un diseño, ya sea industrial, gráfico o publicitario, de modo que la obra artística adquiere valor por el sentido de imagen e identidad nueva configurada, por los valores que transmite, se aprovecha socialmente el conocimiento general de la obra artística para comercializar un producto nuevo que repercuta positiva y económicamente en la marca.

En cuarto lugar, y bajando hacia lo popular, nos llama la atención las nuevas imágenes que transmiten un mensaje icónico y rápido y que están basadas en el poder de la imagen. Las redes sociales y las apps de mensajería instantánea de los dispositivos móviles permiten que se creen y difundan con una rapidez asombrosa tanto memes como stickers que en muchas ocasiones mantiene esa antigua relación entre el arte y la



imagen (en este caso digital) que puede o no llevar incluido algún texto, y que se ha convertido en una de las señas de identidad de nuestro tiempo.

Y, ¿qué ocurre cuando una imagen es impactante y surge de un proceso completamente autodidacta?. Con esto queremos referirnos a la corriente cultural Do It yourself! (DIY), el fenómeno social que está revolucionando las redes sociales en las últimas décadas. Son numerosísimas las páginas webs y blogs donde se muestran las aptitudes y destrezas de los individuos, aquellos que a través de la red tienen un escaparate que no hubiesen ni imaginado hace algunas décadas. Nos encontramos de todo, absolutamente todas las disciplinas están representadas, sin embargo, y en el ámbito concreto que nos interesa, de una parte vemos que hay artistas que se unen a este tipo de proyectos y retos (por ejemplo el libro *Open Studio*, que recoge las propuestas de artistas de la talla de Damien Hirst, Marina Abramovic o Maurizio Cattelan). En el otro polo de la corriente DIY nos encontramos todo un sinfín de iniciativas que imitan obras artísticas, estilos y otros elementos vinculados a lo artístico, creando a su vez una imagen nueva, manual y artesana que a veces es reseñable destacar, puesto que de estos escaparates públicos y autodidactas que son las redes sociales han salido artistas emergentes o se ha creado proyectos de colaboración entre artistas y otros individuos no vinculados a priori con lo artístico. Para ello, las redes sociales como Pinterest o Flickr son una fuente inagotable de esta tipología que reseñamos.



58. Referencias iconográficas de la Historia del Arte en el universo del cineasta Zack Snyder

Miguel Ángel Rivas Romero
Universidad de Málaga
mrivasromero@uma.es

Resumen

Este artículo profundiza en el imaginario de Zack Snyder (Green Bay, Wisconsin, 1966) uno de los productores y directores más interesantes del siglo XXI, quizás no tan valorado artísticamente como el inglés Christopher Nolan (Londres, 1970) realizador, de algunas de las mejores películas de las últimas dos décadas, como *Memento* (2000), *Insomnia* (2002), *The Dark Knight Trilogy* (2005, 2008, 2012), *Inception* (2010), *Interstellar* (2014), *Dunkerque* (2017) o *Tenet* (2021) y productor ejecutivo de las últimas cintas de Snyder; o del canadiense Denis Villeneuve (Trois-Rivières, Quebec, 1967) autor de títulos, imprescindibles para los amantes del séptimo arte, como *Incendies* (2010), *Prisoners* (2013), *Enemy* (2013), *Sicario* (2015), *Arrival* (2016), *Blade Runner 2049* (2017) o *Dune* (2021); pero que también apuesta por un cine, para ser exhibido y recepcionado en pantalla grande, donde la forma se impone sobre el contenido o el género.

En su cine, se produce todo un despliegue visual, donde los lenguajes y la estética predominante en medios como el videoclip y o la publicidad se funden, e incluso se confunden, dominado por un repertorio propio de imágenes pictorialistas digitales, con predominio de una fotografía con alto contraste, muy saturada y siempre con una presencia constante de grano. Detalles propios de un cine de autor mainstream que remiten a aquellos maravillosos años del Nuevo Hollywood. Aunque la presencia de iconografías fijadas por los artistas de la denominada Historia del arte tradicional están presentes en toda su obra *300* (2007), *Watchmen* (2009), *Sucker Punch* (2011) desde su compromiso con Warner para producir un universo cinematográfico vinculado a los superhéroes de la firma de DC Comic, los Estudios de Cultura Visual no pueden dejar de pasar la oportunidad de reflexionar sobre cómo Zack Snyder ha reestablecido unos vínculos visuales entre el arte clásico y el judeo-cristiano con unos héroes contemporáneos en cuya génesis en viñetas ya se encontraban presentes. Si los héroes de Marvel son hijos del átomo y de la cultura pop de los sesenta; Superman, Wonder Woman y Batman, la denominada Trinidad de DC, son actualizaciones al mundo moderno de personajes que pueblan la mitología clásica, los textos del Antiguo y del Nuevo Testamento. Por ello, tanto los títulos dirigidos por Snyder, *Man of Steel* (2013), *Batman v Superman: Dawn of Justice* (2016) como los producidos, dirigidos y protagonizados por una serie de profesionales que encajan a la perfección con sus respectivos roles, como es el caso de la actriz Gal Gadot/Wonder Woman con Patty Jenkins a la dirección de *Wonder Woman* (2017) y *Wonder Woman 1984* (2020), o *Suicide Squad* (David Ayer, 2016) y *Aquaman* (James Wan, 2018), merecen ser sometidos a una mirada académica experta en modelos iconográficos, pero también en la asimilación de los mismos por la cultura pop. Análisis que tendrá como objeto de análisis las obras, pero cuyos pilares se asientan en toda la documentación contenida



en los libros de arte dedicados a cada una de las mismas, los textos publicados por las revistas especializadas, todos los documentales que acompañan a las ediciones domésticas y a una extensa bibliografía especializada en el arte del cine desde múltiples perspectivas.

Además, la elección de este artista y su obra como objeto de estudio no solo reside en su iconosfera personal sino también en su lucha personal como artista al enfrentarse, cual David, a un gigante despiadado como Warner, el antes considerado como el estudio de los cineastas de autoría, para que su última obra, Zack Snyder's Justice League (2021), cuya dirección tuvo que abandonar en postproducción tras el inesperado y trágico suicidio de su hija inmersa en una severa depresión, fuese liberada y exhibida. Su lucha personal contra un estudio que, en su pugna contra Disney parece haberse transformado en un Saturno devorando a sus hijos, ha contado con el apoyo de cineastas, actores, y con un movimiento internacional de seguidores, aficionados y de asociaciones de prevención de suicidios que han utilizado todo el potencial de las redes sociales para que la voz del artista no pudiese ser silenciada. La confluencia de múltiples factores económicos y sociales han obligado a Warner a pasar de negar la existencia de la obra original a estrenarla en su plataforma de servicio streaming HBOMax. Todo un éxito de crítica, público y de ventas en formato doméstico. Una victoria para un artista que pasará a la historia del cine y que pone de manifiesto la importancia de los Estudios de Cultura Visual en su vertiente dedicada al desarrollo y a la dimensión social de la cultura artística.

Por último, con las herramientas metodológicas propias de nuestra disciplina, la Historia del Arte, pero dentro del ámbito de los Estudios de Cultura Visual, y con una mirada interdisciplinar daremos respuesta a la obra del cineasta Zack Snyder en cuestiones relacionadas con su repertorio iconográfico, pero también reflexionando sobre su marcado posicionamiento en cuestiones filosóficas, políticas, religiosas, ideológicas o de género.



59. Bailar la pintura. Análisis de la imagen identitaria y la representación de tableau vivant en los espectáculos folklóricos valencianos

Enric Olivares Torres
Universitat de València
enrique.olivares@uv.es

Resumen

Concebidas como un espectáculo que rinde homenaje al pasado y a las tradiciones vernáculas, algunas representaciones folklóricas valencianas no han dudado en buscar la inspiración e incluso imitar en sus actuaciones a otras disciplinas prestigiosas como el teatro o la pintura con la intención de elevar su categoría artística y añadir un componente narrativo a las mismas.

Si en décadas anteriores los modelos eran el sainete o la expresión teatralizada de costumbres populares de tiempos pasados, con gestos afectados e incluso tonos cómicos, en épocas más recientes la puesta en escena de estas manifestaciones dancísticas se han deslizado por la imitación de cuadros de costumbristas de la llamada escuela naturalista valenciana, poblados de huertanos, flores, naranjas y mujeres ataviadas con la indumentaria tradicional, y en los que la fidelidad a la pintura original en la que se inspiran ha sido la norma.

Prueba de esto fue la escenificación por parte de los integrantes del grupo de bailes El Bolero. Grup de danses de l'Alcúdia, en la final del concurso Sona la Dipu, con música, bailes y canciones tradicionales celebrado en 2009 en la ciudad de Valencia de varios tableau vivant inspirados en Francisco de Goya. En dicho espectáculo y previo a la interpretación de su primer baile, el conocido como Bolero de Algemesí, se representó una recreación historicista de sus orígenes, imaginados en un mitificado siglo XVIII, a través de la puesta en escena del conocido lienzo La cometa, del año 1778, cuya composición describe un grupo de jóvenes que ha salido al campo a volar una cometa, y en cuyo centro añadieron la célebre escena de El quitasol, cuadro realizado un año antes por el maestro de Fuendetodos y que también formaba parte de la serie de cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara.

Para la escenificación de estas imágenes costumbristas de ambientación popular, el grupo de bailes alcudiano El Bolero no dudó en emplear una indumentaria valenciana inspirada en las modas francesas del siglo XVIII, lo que le valió conseguir el máximo galardón en el concurso convocado por la Diputación de Valencia.

Posteriormente, en el 2015, el Grup de Balls Populars Les Folies de Carcaixent consiguió ganar por segundo año en su historia dicho concurso con una recreación del famoso cuadro de José Pinazo, Floreal, conservado en el Museo de Bellas Artes de València, junto con algunos de los personajes protagonistas de la composición pictórica dedicada a Valencia que Joaquín Sorolla incluyó en su serie conservada en la Hispanic Society de Nueva York conocida hoy en día como Visiones de España.

Superada esta tendencia costumbrista, la consciencia de la necesidad de entender los espectáculos de bailes populares o folklóricos desde una óptica actual, y con la voluntad por aportar visiones renovadoras de lo que se considera como tradicional, se ha venido reflexionando por parte de estas asociaciones sobre lo que se considera identitario,



incluyendo en sus espectáculos aquellos elementos más esteticistas o, por el contrario, aquellos más transgresores y provocadores, para tratar de romper tendencias inmovilistas o anquilosadas presentes en este contexto.

En línea con esto último, pero dando un paso más allá, se sitúa la representación de un novedoso espectáculo de bailes populares interpretado por el Grup de Balls Populars Les Folies de Carcaixent y estrenado, bajo el sugestivo título de *Chróma*, en noviembre del año 2019 en la iglesia del antiguo monasterio de San Miguel de los Reyes. En él, y como su propio nombre indica, se desarrolla un particular recorrido cromático en el que se enlazan bailes tradicionales valencianos al ritmo de la más exquisita escuela bolera con diversos *tableau vivant* basados en conocidas obras de Murillo, Zurbarán, Bermejo o Artemisia Gentilleschi. El esteticismo y el simbolismo cromático de la indumentaria tradicional empleada refuerzan la voluntad por ofrecer un espectáculo total que revolucione el folklore valenciano y lo adapte a los nuevos tiempos y necesidades, con una escenificación ambientada históricamente de forma creativa y basada en el legado de la tradición visual.



60. El tratamiento de los personajes femeninos en los videojuegos

Sandra Sánchez García
Universidad de Oviedo
sanchezgsan@outlook.es

Resumen

Desde la aparición de nuevos medios audiovisuales, los videojuegos han abierto un nuevo campo dentro del entretenimiento. A la vanguardia de las nuevas formas de comunicación y entretenimiento audiovisual, el campo de los videojuegos ha recibido influencias directas del cine, la televisión, el cómic y la novela gráfica, así como también de la publicidad. Orientados, en sus orígenes hacia un público masculino, la creación de los personajes y los entornos, así como la trama y otros aspectos más técnicos, han ido evolucionando conforme a los cambios que la sociedad ha ido demandando -sobre todo en los últimos años-.

Si desde un inicio los videojuegos partían desde un aspecto más experimental, en la actualidad, han llegado a ser un tipo de producto mucho más complejo y multidisciplinar. Contienen estructuras narrativas de cierta complejidad, contando con giros de trama, descripción de personajes, generando diferentes emociones, además de ofrecer contenidos y enfoques muy cercanos a los del cine y la literatura. En muchos títulos, sobre todo en los últimos años, hemos sido partícipes de cómo muchos videojuegos han adoptado el lenguaje cinematográfico como propio, evolucionando hasta poseer unas características propias con un tipo de lenguaje más específico. Todo ello ha ido contribuyendo a que sus propios personajes, hayan sufrido una evolución constante desde sus orígenes.

Al igual que el resto de medios audiovisuales, los videojuegos no dejan de ser un espejo social. Y, en este aspecto, los videojuegos resultan muy efectivos a la hora de transmitir y comunicar valores, gracias, sobre todo, a su carácter multidisciplinar. Desde sus inicios, los videojuegos han ido continuando con los esquemas sociales y tradicionales en torno a los roles de género. Generalmente, ha sido impuesta que la acción de los videojuegos gire en torno a valores masculinos heterosexuales, llegando a transmitir mensajes excluyentes para todas aquellas personas que no encajen en este tipo de perfiles. Sin embargo, en los últimos años, esta perspectiva inicial ha ido cambiando conforme a la transformación social y a los cambios que han ido aconteciendo recientemente. Estas cuestiones han dado lugar a una renovación dentro de la trama, los entornos, los valores, pero, sobre todo, en cuanto a la creación de personajes nos referimos.

En sus orígenes, los personajes femeninos de los videojuegos quedaban relegados a un segundo o tercer plano, con poca carga narrativa -existe alguna que otra excepción-. Su tratamiento plástico respondía a unos estándares de la época impuestos en base a los roles de género. Unos estándares heredados, sobre todo, del cine y la publicidad, donde la figura femenina debía responder a un papel pasivo, bajo un tratamiento más sexista donde, en algunas ocasiones, se exponían más atributos que tapujos. La figura femenina como personaje dentro del videojuego, llegó a ser percibido de diferentes formas y enfoques. Encontramos personajes idealizados y concebidos como un objeto de adoración sexual y/o como un trofeo al finalizar el periplo del juego, así como también



otros más cercanos al prototipo de femme fatale y cómo origen de todo mal en la trama. Por su parte, el cómic y la novela gráfica han servido como principales fuentes de inspiración a la hora de abordar algunos aspectos plásticos en el tratamiento de este tipo de personajes en los videojuegos. Su especial canon para la figura, generalmente estilizado y empleando una proporción mayor, contribuía a la acentuación de los rasgos puramente femeninos, llegando a consolidarse un claro estereotipo del tratamiento de la figura femenina en este tipo de medios audiovisuales.

Gracias a una constante evolución, en la actualidad, estos personajes han pasado de atrezzo a ser protagonistas y heroínas dentro de algunos de los títulos más aclamados recientemente. En la última década hemos asistido a una revolución constante en base a una mayor sensibilidad feminista más preocupada por cuestiones de diversidad sexual en términos culturales. Por consiguiente, este tipo de cambios terminan por incidir en el sector, sobre todo a partir del escándalo en 2014 a causa del Gamergate. Las desarrolladoras comienzan a contar con políticas más inclusivas dentro de su personal, lo que se traducen en un mayor número de personal femenino entre sus filas. Todo ello va a suponer un cambio en cuanto a la concepción visual y de creación en este tipo de personajes.

Y, en cuanto al tratamiento de la figura, éste también ha ido evolucionando conforme los videojuegos han sabido orientarse hacia un público mucho más amplio. Si el principal consumidor de videojuegos era un tipo de público masculino y heterosexual, en plena actualidad, hay una mayor diversidad de personas consumidoras de videojuegos. Este cambio ha supuesto una notable evolución en cuanto al enfoque de muchos de los títulos, transformando la manera y la visión creativa que imperaba entonces. Y lo que es más: ha supuesto un giro patente en cuanto a la creación de personajes nos referimos. Si antes estos personajes estaban más sexualizados, en la actualidad es posible entrever el cambio, buscando más su ensalzamiento como protagonistas, con sus cualidades y características, que unos atributos enfocados más para deleite del público masculino.

El estudio acerca del tratamiento de la figura femenina como personaje de videojuegos nos ayuda a comprender todos los cambios y la constante evolución dentro del sector del videojuego, que no deja de ser un espejo de la sociedad. Como herederos del cine, la literatura, el cómic y la novela gráfica, y también de la publicidad, el videojuego ha ido bebiendo constantemente de este tipo de corrientes estilísticas a la hora de crear sus personajes. Todo este tipo de contenidos audiovisuales son un reflejo de las transformaciones y cambios sociales a los que asistimos, sobre todo, en este último periodo. Desde el punto de vista plástico, el canon empleado y cómo son los rasgos estilísticos, nos aportan mucha información acerca de la intencionalidad y los fines con los que se desarrolla un personaje dentro del campo de los videojuegos. Además del estilo que se busca dentro del título, vamos a poder entrever diferencias muy notables dependiendo del tipo de personaje con el que nos encontremos -ya sea un protagonista o un NPC-, además de las diferencias socioculturales de cada país, lo cual supone una fuente muy valiosa de información a la hora de analizar y estudiar este tipo de contenido audiovisual.



IMAGEN Y CULTURA MATERIAL

61. Body; Image and Artefact

Benjamin Alberti
Framingham State University (USA)
balberti@framingham.edu

Resumen

What ultimately grounds images? The concept of “image” implies separability or transportability from an original to something else. Conventional theories of the image have worked on the assumption of an ontological separation between image and the thing that it is an image of. That assumption continues to underly much writing on images. Examples from archaeology and anthropology, however, complicate the concept of image. Zainab Bahrani has written of ancient Mesopotamian concepts of image and body as expansive and intimately linked to words and accessories. Anthropological and Indigenous Amazonian writing on images reveal that the relationship between images, essences, and bodies is equally intimate but varied. Taking a clue from the work of anthropologist Hans Belting in which he argues that the original model/home for the image was the human body, I present image and body as ontologically inseparable in order to think through the specific and local production of images. That is, bodies provide a conduit between image and artefact. Images are always material; the manner of their materiality, however, will depend on local concepts (ontologies) of the body/image. To illustrate my argument, I think through the case of the production of miniature bodies. Importantly, the relationship between image and body that I have established for the purposes of my argument may not withstand the encounter with the archaeological material.



62. Ephemeral Images

Patricia Spyer

Graduate Institute Geneva

patricia.spyer@graduateinstitute.ch

Resumen

Less than a year after the end of authoritarian rule in 1998, huge images of Jesus Christ and Christian scenes proliferated on walls and billboards around a provincial town in eastern Indonesia in a conflict pitting Muslims against Christians. A manifestation of the extreme perception that emerged amidst the uncertainty and challenge to seeing brought on by urban warfare, the street paintings erected by Protestant motorbike-taxi drivers signaled a radical departure from the aniconic tradition of the old colonial church, a desire to be seen and recognized by political authorities from Jakarta to the UN and European Union, an aim to reinstate the Christian look of a city in the face of the country's widespread islamicization, and an opening to a more intimate relationship to the divine through the bringing-into-vision of the Christian god. Stridently assertive, these affectively charged mediations of religion, masculinity, Christian privilege and subjectivity were only one among the myriad ephemera of war and its aftermath that arose in the city--from rumors, graffiti, incendiary pamphlets and Video CDs to text-messages circulated by the inter-religious activist Peace Provocateur collective and children's reconciliation drawings. In a much longer work, I theorize the production of the monumental street art and other visual media as part of a wider work on appearance in which ordinary people intervene, wittingly or unwittingly, in refiguring and transforming the aesthetic forms and sensory environment of their urban surrounds. Whether analyzing the emergence and disappearance of street art or the atmospherics and fog of war, I insist on the importance of an attunement to elusive, ephemeral phenomena for the palpable effects and varying impact these may have in the world.

My presentation will focus on gauging the impact of the street art that gave expression, in so many ways, to the restless uncertainties that haunted the postwar city of Ambon. Beyond the comfort they offered Protestants, alienated from their past and affected by war, I ask how we might evaluate their broader effects, given that a mere decade or so after the official peace of 2002, the paintings had largely disappeared from view and, perhaps, also, memory. Whatever power these ephemeral mediations of religion, masculinity, Christian privilege and subjectivity once exercised in the urban environment, for the most part, is no longer there. For even if I saw a new Christ of the Second Coming on a few scant walls in Ambon's center and in the hills above it in 2011, and Christian and Christmas scenes continued to be painted here and there around the city through my last visit in 2017, none of these had been put in place with the same urgency or desperation as those that surfaced in the war and immediately after. Unlike their predecessors, these street paintings no longer call out stridently to passers-by and even as the city remains largely segregated along religious lines, the overall situation is far from the battlefield in which Muslims and Christians enclaved themselves in



vigorously defended territories. The energies that infused them then have long since dissipated as the pictures themselves have faded from view, leaving behind smudged surfaces, flecks of paint, and the occasional dim contour. Much, in other words, has changed which means that the pictures are less the poignant, affective presences they once were and emerge today predominantly as views to be seen.

Notwithstanding the anthropological commitment to understanding everyday life in all its diversity, from banal to extraordinary manifestations, the discipline has tended to shy away from difficult to grasp if palpable phenomena like ambiance, climate, and atmospherics. Through the ethnographic example of Ambon, I explore how fugitive forces suffused and oriented the actions and experience of wartime, giving rise to novel formations of sociality and the sensible, including the huge Christian-produced billboards and murals. If more overtly material than the fog of war that cloaked the city during the conflict, the newly assertive yet in the end equally ephemeral Christian street art helped to materialize and bring about a new relation to the Christian divine--something I became aware of because the appearance of street paintings coincided with the momentous shifts in religiosity and religious affiliation occurring in the urban context. In sum, the presentation aims to convey a sense of how more elusive and ephemeral aspects of social life, perhaps especially in situations of profound, sociopolitical upheaval and change, deserve our acute attention. For even as they come and go they can have lasting impact. Depositing their traces in an assortment of practices and forms, they bring about new distributions of the sensible, altered landscapes of living and cohabitation, and subtly different ways of seeing, dwelling, and engaging the world.

63. Textos y contextos visuales de cuatro corporales tejidos por santa Clara de Asís

Lara Arribas Ramos

Universidad de Salamanca

lara.arribas.ramos@gmail.com

Resumen

En los conventos damianitas de las ciudades de Zamora y Salamanca se custodian cuatro corporales medievales confeccionados –según una tradición fundamentada en la oralidad y la costumbre– por santa Clara en su clausura de Asís y, posteriormente, “[...] dados por la misma Santa Madre á dos Religiosas de este Combento [...] cuando fueron á verla a su Combento de Sis” (OMAECHEVARRÍA y GONZÁLEZ, 1995, p. 216).

El relato local encuentra su ratificación en las tradiciones hagiográficas de la santa, textos de gran difusión durante la Baja Edad Media como la *Legenda sanctae Clarae*, en los que se explicita el episodio de la seráfica madre tejiendo corporales (OMAECHEVARRÍA, 2004, p. 163). Una imagen narrada en relación, por un lado, con la gran devoción de la santa de Asís por el sacramento del altar y, por otro, con la virtud femenina del trabajo manual como estrategia para alejar la ociosidad y el pecado de la mente.

Al respecto, resulta interesante explorar las consecuencias intermediales de este y otros pasajes de la hagiografía clariana como parte de aquello que la crítica postestructuralista ha estudiado como una asociación multisecular entre el tejer imaginado y el texto literario. Dentro de esta tradición, la discursividad del acto textil, presente desde Penélope a la Virgen María, estaría culturalmente ligada a la narración de una expectativa: mujeres que tejen a la espera del esposo, del ángel que anuncia el milagro de la Encarnación o, en el caso de santa Clara, “a la espera de Dios, pues toda la pasividad del mundo se concentra en la celda interior” (CIRLOT y GARÍ, 2008, p. 13).

Por otro lado, existe una larga tradición medieval en la que el tejido “desempeña un papel importante en el desarrollo de la narratividad pictórica” (DEYERMOND, 1999, p. 72). Dicha narrativa se desarrolla desde su materialidad, como soporte, técnica y forma –especialmente en la tapicería–; pero también desde sus posibilidades icónicas.

Al respecto, es en los códigos visuales medievales de representación del acto de tejer en los que a esa poética de la espera se une un interesante juego de valores morales, inequívocamente vinculados con las dos figuras femeninas que condensan todo el arte y la cultura de la Edad Media, Eva y María (LAHOZ, 2005, p. 260).

Así, la labor textil femenina es la metonimia visual elegida para representar el castigo divino impuesto a la primera mujer tras su expulsión del Paraíso: Adán trabaja la tierra y Eva hila en capiteles románicos y en libros de horas de finales del siglo XV (FRUGONI, 1992, p. 419). También María teje con las manos, pero en su caso confecciona el velo del templo en el momento de la anunciación. En ella la labor textil es redentora y, para Efrén de Siria, incluso metáfora de la Encarnación del Verbo: “Del hilo por la trama de la tela que es tu corporeidad, Él se tejerá una prenda y la llevará” (RODRÍGUEZ, 2014, p. 6). Asimismo, en las anécdotas domésticas de la Sagrada Familia –narradas, entre otros,



por la clarisa Isabel de Villena en su *Vita Christi*– la labor de María es, en diferentes cronologías, contextos y audiencias, frecuentemente el tejer (PLANAS, 1989, p. 97).

Así, resulte interesante abordar cómo las dirigidas miradas de las hermanas clarisas castellanas imbuyen de valores como los anteriores a estos corporales de lino, singularizados por la tradición y la hagiografía como reliquias de contacto de la seráfica madre santa Clara de Asís. La tradición textual, contextos visuales y materialidad de las piezas –con partes desgastadas, encajes de diversas cronologías, pedazos de tejido recortados para la creación de reliquias y relicarios de metal dorado para su contemplación y guarda– atestiguan la compleja significación material y performática que se le otorga sub clausura a estos tejidos medievales.

Al respecto, sirva lo anteriormente expuesto como marco que permita analizar, en esta comunicación, el papel jugado por estas piezas como evocadoras de la presencia y representación de la madre Clara: por un lado, a través del uso performático de los corporales en una liturgia del altar codificada –mediante las tradiciones textuales e icónicas– como parte representativa de la santa Clara imaginada (TORRES, 1994, p. 615-620); y, por otro lado, a través de la propia labor femenina del tejer que, dignificada por María, con Santa Clara se convierte en medio de creación de un recuerdo constante de la forma de vida pobre que, aprendida en Asís, es continuada por las fundaciones zamorana y salmantina –dos de las más antiguas de clarisas de la península (GARCÍA, 1988, p. 91-235)– que custodian estos corporales.



64. From Images to the Illustrated Page: The Illustrated Book in Lyon (1480-1600)

Barbara Tramelli

Ca'Foscari University Venice - St Benet's Hall Oxford

barbara.tramelli@unive.it

Resumen

The printing industry in Lyon during the Renaissance is characterized by the importance given to illustrations. The number of books printed in the sixteenth century is around 25000, of which at least 2000 are illustrated. Printers of the city published the first illustrated book in France, namely the *Mirouer de la Redemption de l'Umain Lignage* (1478), which was translated into French by the monk Julien Macho. The early printers who worked in the city, such as Barthélemy Buyer, Mathieu Husz and Jean Syber used German woodblocks at first, but they soon started to commission new illustrations for different types of books (among which books of emblems, bibles, herbaria, descriptions of exotic countries, anatomical illustrations, astronomical schemata, and so forth). Funded by the Equipex Biblissima (CNRS) and in cooperation with the Warburg Institute and the Bodleian Libraries, the project *Le Livre Illustré à Lyon 1480-1600* aimed at identifying and gathering the illustrated editions printed in the city during the sixteenth century, collecting the corpus of images and indexing them iconographically. In between history of books and art history, this project opens up a wide range of research questions: which types of books were first illustrated, and how? Which iconographic subjects became popular during the century? How did printers and artists exchange printing material, and how did their printing techniques change and improve during the early modern period? The paper will be an excursus of the project and will present some interesting case studies of illustrated books, in order to understand the travel of the image from the drawing to the woodcut and finally, to the illustrated page.

65. Patrimonio cultural y entornos virtuales. Aportes teóricos desde los estudios de la imagen y la estética experimental

Gorka López de Munain

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

gorlopezdemunain@gasteiz.uned.es

Marina Gutiérrez De Angelis

Universidad de Buenos Aires

mdeangelis@filo.uba.ar

Resumen

Este trabajo se propone presentar los avances del proyecto que actualmente nos encontramos desarrollando con el equipo de investigación del Área de Antropología Visual de la Universidad de Buenos Aires en el sitio arqueológico Cueva de las Manos (Santa Cruz, Argentina). El sitio contiene rastros de los grupos de cazadores-recolectores que habitaron en la Patagonia hace más de 10000 años, entre los que se destacan abundantes manifestaciones de grafismo parietal. Por la importancia patrimonial del sitio arqueológico, fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1999. El presente proyecto nació con el objetivo de reflexionar sobre el uso de las imágenes digitales y la tecnología inmersiva como metodología de investigación en relación con la preservación y divulgación del patrimonio arqueológico.

A finales de 2018 comenzamos la primera etapa de trabajo en terreno utilizando video 360°, con el objetivo de diseñar posteriormente una experiencia inmersiva de Realidad Virtual, en la que el público pudiera experimentar la pregunta por las imágenes prehistóricas sin recurrir a explicaciones, interpretaciones o al desciframiento de su sentido. El proyecto incorpora el uso de tecnologías ampliamente difundidas como son las Oculus Quest, combinadas con sensores de movimiento, diseño 3D y software especializado en arqueología. El uso de estas tecnologías permite desarrollar la capacidad de la realidad virtual para registrar aspectos fenomenológicamente significativos de la cultura visual que no pueden ser transmitidos por otros medios de imágenes, como el video o la fotografía.

Para diseñar los entornos virtuales bajo las premisas anteriormente perfiladas, es necesario profundizar teóricamente en la especificidad de este medio, lo que nos llevó a plantear la necesidad de diseñar un marco teórico propio de naturaleza eminentemente interdisciplinar. Por ello, uno de los objetivos clave será reflexionar sobre el aporte de los estudios de la imagen en el ámbito de las humanidades digitales y el patrimonio cultural digital. Las humanidades digitales han introducido cambios radicales en la investigación y desarrollo de proyectos en el campo del patrimonio cultural y artístico, articulando los aportes de diferentes disciplinas. Sin embargo, hay que tener en cuenta que nos hallamos ante un campo nuevo, con pocos años de desarrollo, y aún queda un largo recorrido hasta contar con unas bases de trabajo sólidas y compartidas. Durante este tiempo, se han destinados múltiples esfuerzos en la



aplicación práctica de soluciones digitales en entornos patrimoniales o museísticos, dejando poco lugar a la teorización de cuanto se hacía. Ello ha derivado en la consecución de experiencias (virtualización de entornos arqueológicos y diseño de experiencias inmersivas) poco satisfactorias y escasamente divulgativas.

Creemos que los estudios de la imagen, desde líneas de trabajos diversas (desde los Visual Studies hasta la Bildwissenschaft o la Medienwissenschaft), pueden ofrecer una experiencia útil a la hora de articular todas las necesidades (técnicas y teóricas) que se requieren en el desarrollo de estas iniciativas. El proyecto Cueva de las Manos recoge este bagaje y plantea la necesidad de desarrollar una perspectiva teórica interdisciplinaria en el campo del patrimonio cultural. Al enfrentarnos a entornos virtuales, debemos poner el foco no tanto en la imagen en sentido tradicional, sino en la experiencia generada y en cómo nos relacionamos con los diferentes medios de la imagen. En este sentido, resulta necesario incorporar la perspectiva de la estética experimental, liderada por Vittorio Gallese, donde se demuestra que la corporalidad juega un papel decisivo en los procesos cognitivos, a diferencia de las perspectivas ligadas al cognitivismo clásico, según las cuales nuestras sensaciones y emociones adquieren sentido cuando se convierten en objeto de una representación en términos lingüísticos. Estas reflexiones ya se encontraban en los enfoques de Aby Warburg y otros teóricos como Robert Vischer y Maurice Merleau-Ponty, que exploraron la idea de que la sensación de implicación física en una imagen provocaba tanto una sensación que tendía a imitar el movimiento como la generación o acentuación de respuestas emotivas en los espectadores. La estética experimental plantea que la percepción visual de los objetos del mundo supone mucho más que la mera activación de las partes visuales de nuestro cerebro. La sensación de implicación corporal que despiertan las pinturas, las esculturas, las formas arquitectónicas o las artes cinematográficas aumenta nuestras respuestas emocionales. Por eso constituye un ingrediente fundamental de nuestra experiencia estética.

Este enfoque puede aportar a los estudios de la imagen una nueva perspectiva sobre el acto de percepción como base fundamental para la comprensión de la relación de nuestro cuerpo con las imágenes, puesto que demuestra que ver no es un acto de reconocer o de capturar en nuestro cerebro lo que está frente a nuestros ojos, sino una construcción compleja cuyo resultado es producto del aporte fundamental de nuestro cuerpo. En ese sentido, esta mirada interdisciplinaria puede ofrecer bases sólidas para el diseño de experiencias de aprendizaje con tecnologías inmersivas en el ámbito del patrimonio cultural. La estética experimental puede proporcionar una caracterización neurofisiológica y funcional de la participación empática humana con las obras de arte y los entornos virtuales. Esto no minimiza el poderoso papel constructivo ejercido por factores socioculturales sobre el arte y la estética. La combinación de los estudios de la imagen y la estética experimental permite enriquecer el alcance teórico y metodológico del patrimonio cultural digital sobre la base de una perspectiva teórica interdisciplinaria que transforme el uso, desarrollo y aplicación de tecnologías digitales en esta área.

66. Formación e impacto de la cultura visual omeya y su proyección histórico-artística

Víctor Rabasco García

Universidad Complutense de Madrid

vrabascog@gmail.com

Resumen

El paisaje monumental se ha convertido históricamente en uno de los mejores vehículos a la hora de diseminar un mensaje determinado, ya que su exposición pública hizo que su alcance fuera máximo. La reiteración de determinados códigos visuales en los múltiples espacios de la ciudad (o núcleo poblacional) y su proyección en el tiempo en un territorio concreto llevaron a la consagración de ciertas formas icónicas (bien arquitectónicas, bien decorativas) como símbolos representativos, incluso identitarios. De este modo la función de los edificios, además de determinar su estructura y ornato, también proclamaba un mensaje (generalmente político o religioso) concebido por el promotor que sufragaba la obra, convirtiendo al edificio en un motor de propaganda.

La semantización de estructuras arquitectónicas con una finalidad concreta es una constante a lo largo de la historia, como la cuestión de la planta centralizada en la Edad Media. Así, la hipótesis sobre el modelo y copia propuesta por Krautheimer contribuiría a comprender cómo la difusión del binomio forma-función determinó la configuración de una cultura visual mediterránea compartida. De este modo, la explotación reiterada de ciertas estructuras contribuyó a la creación de arquetipos que, al mismo tiempo, adoptaban un sentido de iconicidad, es decir: lo que inicialmente era una mera solución arquitectónica fue adquiriendo una doble funcionalidad estructural y simbólica o discursiva, tal y como sucedió con el arco de dovelas alternas en al-Andalus. Por ello, considero fundamental llevar a cabo una reflexión sobre la cultura visual andalusí, la cual permitirá conocer en qué medida el impacto de una construcción como la mezquita de Córdoba pudo, por un lado, generar un modelo de paisaje monumental, y, por otro, crear un icono de significado identitario cuya continuidad alcanza nuestros días.

Si hubiera que definir con un único icono representativo al conjunto de la producción artística andalusí ese sería, sin duda alguna, el arco de herradura de dovelas rojas y blancas. Realmente se trata de dos elementos (el arco y la alternancia cromática de su despiece) que cohesionaron en Córdoba a mediados del siglo VIII, fueron cargándose paulatinamente de significado y acabaron por convertirse en un símbolo que aún hoy es ampliamente conocido gracias no solo al importante número de monumentos que lo incorporaron como solución estructural o decorativa, sino también a la proyección histórica que tuvo tanto dentro como fuera de la Península. En este sentido, cabría destacar que ninguna otra cultura islámica del Mediterráneo y Próximo Oriente medieval fue capaz de generar y codificar visualmente un arquetipo de similar entidad. Es aquí donde radica la importancia del logro conseguido por los omeyas andalusíes: crear un mensaje identitario a partir de una solución artística cuyo significado original aún sigue siendo perceptible a pesar de haber ido variando durante casi mil trescientos años. Sin embargo, son muchas las preguntas que han de proponerse para tratar de entender este complejo proceso: ¿a qué responde este reconocimiento? ¿Cuál es el



grado de originalidad y el impacto que tuvo el arco de herradura de dovelas alternas? ¿Cómo fue el proceso por el cual se dotó de significado identitario a un simple elemento estructural? Pero, sobre todo, ¿cuál era la idea a transmitir y por qué era necesario? Sea como fuere, lo cierto es que el mensaje que transportaba este icono fue tan fuerte que incluso llegó a distorsionar durante muchas décadas estudios sobre la pervivencia del legado clásico y tardoantiguo en la arquitectura visigoda, en la personalidad del románico en España y Francia y, de manera muy especial, en el arte del reino de León del siglo X.

El arco de dovelas alternas fue una estructura que, recuperada desde el mundo clásico, tuvo un amplio impulso en la península Ibérica a partir de la construcción del templo cordobés de 'Abd al-Raḥman I. A partir de entonces, las posteriores intervenciones en la mezquita conllevaron el desarrollo de un proceso que, si bien debió comenzar siendo una mera solución arquitectónica, fue adquiriendo paulatinamente un carácter representativo del poder emiral. Probablemente otros edificios de carácter oficial como el alcázar fueran emprendidos con el mismo lenguaje arquitectónico y decorativo, por lo habría que pensar que la mezquita no fue la única gran construcción que impulsó este proceso, aunque sí se trata del único vestigio del siglo VIII andalusí que ha quedado en pie y, gracias a ello, permite reconstruir las fases que fueron consolidando al arco bicromo como un símbolo de autoridad. Así pues, el objetivo de esta comunicación es presentar cómo los omeyas pusieron en marcha un programa de propaganda visual basado en un icono, la manera en la que fue consumido por la sociedad y el modo en el que ha sido reinterpretado a lo largo de la historia. Para ello ha sido determinante la reflexión en torno a ciertos hitos edilicios de la arquitectura peninsular como los palacios de Madīnat al-Zahrā', la Alhambra o la actual mezquita mayor de Granada, los cuales ponen de manifiesto la evolución de un símbolo desde sus inicios en la Edad Media hasta la contemporaneidad, permitiendo ver las modificaciones y pervivencias tanto formales como simbólicas.

67. De-construyendo el espacio: el cerro del Castillo de Lebrija (Sevilla)

María del Castillo García Romero

Universidad de Sevilla

mgarcia137@us.es

Resumen

El conjunto urbano histórico constituye una parte esencial de la memoria histórica de las ciudades. Es el escenario donde secularmente han interactuado los grupos humanos asentados en el territorio, y, es, por tanto, configurador de las identidades culturales a la vez que agente transformador de las mismas. Dichas identidades definen y condicionan la construcción de la ciudad en su proceso histórico, además de su recepción, uso y percepción desde la contemporaneidad como “portadoras visuales” de las señas de identidad del lugar.

El cerro del Castillo de Lebrija es un espacio físico abigarrado, uno de los núcleos primitivos de la villa incluido en la delimitación territorial de la actual ciudad y en su ámbito de protección jurídica. Se encuadra, por tanto, en el centro histórico de la localidad, formando parte del solar de asentamiento primitivo de la población y estableciéndose como lugar de referencia en el entorno por sus valores históricos, arqueológicos, artísticos, religiosos, paisajísticos y visuales, que constituyen un interesante objeto de análisis.

Deconstruir el espacio correspondiente al cabezo, ya sea a través de su presencia visual actual o a partir de la planimetría histórica, constituye el primer paso para analizar en su entorno y de forma integral los bienes inmuebles que se asientan sobre el promontorio como testimonios de la historia constructiva y funcional del mismo.

Partiendo de un análisis contextual del marco espacial, es decir, del cerro, se procederá a su disección en estratos temporales, a la identificación y aislamiento de las capas que, correspondientes a períodos históricos o segmentos de los mismos, actúan como cimientos de la Historia del lugar y ejemplifican sus circunstancias y valores dominantes. La superposición de los estratos o capas conlleva la constante transformación del espacio, dada la continua intervención sobre el territorio. En este sentido, se destaca la adición de nuevos bienes edilicios, la permeabilidad de sus usos, y las distintas repercusiones que condicionan su conservación o propician su destrucción.



68. Ternate Image-Makers and the Banda Journal: Multimedia Ethnographic Encounters

Danishwara Nathaniel

IHEID (The Graduate Institute, Geneva)

nathaniel.danishwara@graduateinstitute.ch

Resumen

In the age of digital technologies and, specifically in places undergoing democratic transformation such as post-authoritarian Indonesia, images play crucial roles in constituting social relations and in forming collectives. My presentation explores how image-makers and cultural activists who utilize digital/visual media address or redress marginalized histories, intervene in official narratives, and make visible what was previously excluded or repressed. These cultural practitioners manifest their political expression through visual media, which publicly circulate images forming the material grounds of contestation, experimentation, and struggles that constitute the everyday practices of democracy. Attending to how images and image-production are deployed and affect (counter-)publics, as well as images' roles in developing new kinds of consciousness, put images at the centre of political processes. The focus on images and image-making provide insights and understanding to "work on appearances" that is key to addressing and redressing socio-political invisibilities (Spyer, 2018). Working with cultural heritage practitioners in Ternate as well as a photographer who documented the colonial legacies of present-day Banda Islands in the Moluccas, I inquire into their image-production and its public reception in both urban and virtual settings. Different visions of past and future, controversies surrounding heritage conservation and visions of urban development that represent the city's identity have been highlighted by different persons and collectives through visual means. Focusing on these practices of image-making, what they do with images, and its impact on how the world comes into being make the relationship between politics and aesthetics explicit.

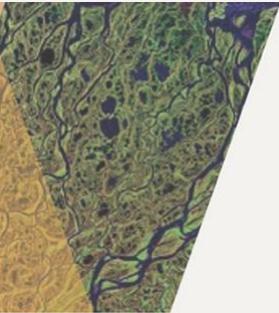


IMAGEN Y NATURALEZA

69. El Mundus symbolicus de Picinelli en el manual de destilación del visitador de boticas Esteban Núñez

John Slater
Colorado State University
john.slater@colostate.edu

Resumen



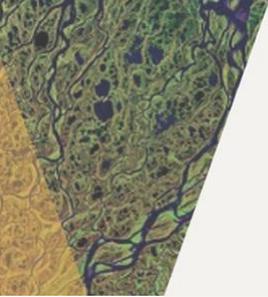
70. A imagem como inscrição artecientífica: a linguagem visual na filosofia da ciência

Thiago Rafael da Costa
Instituto Federal de Educação de Mato Grosso
thiagocosta248@yahoo.com.br

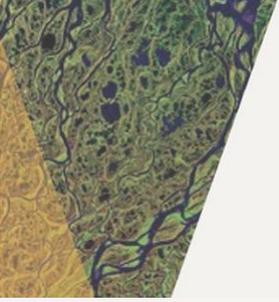
Ariadne Marinho Machado
Instituto Federal de Educação de Mato Grosso

Resumen

Um dos mais conhecidos filósofos da ciência, sem dúvida, foi o físico estadunidense Thomas Kuhn. Em 1962, Kuhn publicou *A estrutura das revoluções científicas*, uma obra que recebeu ampla aceitação, notadamente, entre os pesquisadores das ciências humanas e sociais. O propósito de Kuhn, em sua obra, era o de reformular a identidade das ciências naturais e, para isso, recorria à história, a sociologia, a psicologia e, de certo modo, também a história da arte. Com uma linguagem que privilegiava a experiência visual, afirmava, entre outras coisas, que arte e ciência não eram assim tão distantes, embora permanecessem empreendimentos distintos. Para o filósofo italiano Gianni Vattimo, a proposta de Kuhn serviu de grande estímulo para a adoção de um modelo “estético” no exame das práticas científicas a partir da segunda metade do século XX, ao adotar uma postura epistemológica que impedia as comparações entre os paradigmas que orientavam a ciência e dispensava a noção de “verdade” como critério de validação dos seus conteúdos. No entanto, curiosa e contrariamente ao prognóstico de Vattimo, Thomas Kuhn era um conservador. Sua compreensão tanto da ciência quanto da arte parecia obedecer ao esquema aristotélico das atividades humanas, a saber: a teoria, a ação, a produção. Nesse sentido, para Kuhn, a ciência consistiria em atividade teórica ou de investigação hipotética; e a arte, enquanto exercício material, estava associada à produção. Longe da figura incendiária que os positivistas projetaram, o conservadorismo de Kuhn era visível, entre outros traços, em sua concepção da imagem. Em “Comentários [sobre as relações entre a arte e a ciência]” (1969), o físico destacou as diferentes intenções, na arte e na ciência, com as quais as imagens eram produzidas. Em seu parecer, “Por mais atípicas e imperfeitas que sejam, as pinturas são produtos finais da atividade artística. É o objeto que o pintor tem a intenção de produzir [...]. As ilustrações científicas, ao contrário, são no máximo produtos incidentais da atividade científica. Em geral são feitas, e às vezes analisadas, por técnicos, e não pelo cientista para cuja pesquisa fornecem os dados” (KUHN, 1969, p. 363). Os argumentos do físico – vale dizer, a imagem como meio e/ou expediente instrumental para a ciência e como ambição terminal, conclusivo, para a arte –, demonstravam não uma posição individual, mas um pensamento partilhado por parcela significativa de historiadores e filósofos da ciência à época. Uma interpretação que era extensiva do artefato visual à toda atividade artística. O historiador estadunidense Lynn White Jr. foi um dos primeiros a notar, no artigo “Natural Science and Naturalistic Art in the Middle Ages” (1942), a pouca atenção que seus colegas dispensavam ao discurso visual, seja como evidência científica, seja documento histórico. Para White Jr., “It is strange that historians of



science have paid so little attention to the development of the visual arts” (WHITE Jr., 1947, p. 424). Quase trinta anos após a constatação do historiador, Kuhn e outros pesquisadores continuavam a manter um olhar oblíquo para os aspectos cognitivos e dimensão epistemológica da inscrição visual. Sem dúvida, a educação textual e o treinamento orientado pela linguagem matemática dos historiadores e filósofos da ciência, que, uma vez cientistas naturais migraram para o domínio filosófico e/ou histórico, contribuíam para a obliteração dos discursos imagéticos nos estudos histórico-filosóficos da ciência. Uma observação que era marcadamente distinta daquela verificada no interior dos trabalhos científicos propriamente. Em 1976, o pesquisador holandês Martin Rudwick publicou um longo artigo, “Emergence of a visual language for geological science (1760-1840)”, que se tornou referência para as investigações posteriores sobre o assunto, em que demonstrava que a formulação de uma linguagem visual foi fundamental para a promoção da geologia enquanto disciplina autônoma. Entre os séculos XVIII e XIX, os símbolos gráficos e os desenhos mais ou menos realistas eram empregados de modo a permitir a visualização de dados empíricos, tratados como informações reais, e não como representações simbólicas. Foi nessa época, meados do setecentos, que se tornaram mais frequentes as expedições naturalistas e viagens de circunavegação, em que ilustradores assumiam uma função vital: o de registrar visualmente povos e territórios desconhecidos ao público europeu. Mais que reproduzir os esquemas da arte visual com os quais foram educados, esses registradores – militares com treinamento artístico que não recebiam a consideração de artistas – deviam inventar novos expedientes plásticos de registro de modo a manter a verossimilhança e o realismo, de acordo com as sensibilidades do período e os projetos da expedição. Em seu artigo, Rudwick mostrava que o interesse pela imagem acompanhou o desenvolvimento de várias disciplinas científicas. E eram importantes, não como instrumentos – conforme pensava Thomas Kuhn –, mas enquanto realizações científicas próprias. Desde a Antiguidade, campos como a geografia, a astronomia e a medicina e, na modernidade, a química, a mecânica, a botânica, a geologia e a antropologia física foram igualmente auxiliados pela formulação e o uso da iconografia. Embora possa-se considerar que Kuhn não estava completamente correto em sua compreensão instrumental da imagem, é forçoso, no entanto, concordar com seu projeto de valorização da história. Já que neste caso a análise dos dados do passado revela que a elaboração e o emprego da inscrição visual no âmbito das ciências naturais coincidem com o surgimento da reflexão filosófica sobre o mundo natural. Em nossa comunicação, acompanhamos as ponderações sobre a imagem na história da filosofia da ciência no século XX, destacando suas relações com a história da arte. Afirmamos, assim, apesar de Kuhn, sua importância epistemológica e cognitiva.



71. La imagen del caracol en la Edad Media (siglos XIII-XIV). Contextos, tipos iconográficos y aproximaciones al significado

Emilio Jesús Díaz García
Universitat de València
ediazgar@alumni.uv.es

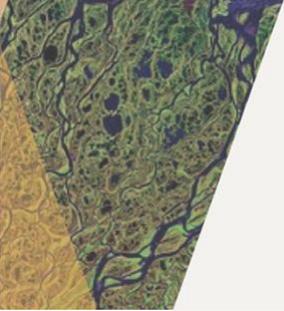
Resumen

Con gran multitud de atribuciones simbólicas, el caracol es uno de los animales más presentes en los márgenes de los libros miniados y en los entornos marginales de la escultura de los edificios medievales. Bien sólo, acompañado, insertado en una escena, con su morfología habitual o personificado de diversas maneras, pulula por la vegetación que envuelve el texto de los manuscritos y decora las jambas, chambranas, arquivoltas, guardapolvos y dinteles de puertas y ventanas. A veces, protagonista o antagonista de las fábulas moralizadas, otras, parte de los mensajes de los predicadores, su imagen funcionaba como portadora de un mensaje intrínseco generalmente con un valor instructivo de carácter admonitorio. A través del método del análisis iconográfico, el presente escrito tiene como objetivo abordar el estudio de los contextos, los tipos iconográficos y las aproximaciones al significado que pudieron tener las diferentes representaciones del caracol en la escultura de la península ibérica durante el periodo de tiempo comprendido entre los siglos XIII y XV.

A lo largo de la Baja Edad Media, debido a su popularidad, la imagen del caracol se extendió por un gran número de entornos tanto religiosos como laicos. Las diferentes composiciones iconográficas hicieron acto de presencia en claustros, fachadas de iglesias, catedrales y monasterios, arcosolios funerarios, sepulcros, sillerías de coro, etc. ocupando diferentes elementos arquitectónicos propios de los entornos marginales. En manuscritos suele aparecer en los márgenes laterales, superior e inferior, pero también insertado dentro de las iniciales o entre las columnas de texto. Ninguna tipología quedó exenta de su figura, por lo que muchos salterios, libros de horas, libros de maravillas, breviarios, cancioneros, etc. muestran en algunos de sus márgenes la figura del gasterópodo.

Los diferentes tipos iconográficos se pueden ordenar en tres bloques temáticos que abarcan de manera general las diversas conjugaciones gráficas del animal. En primer lugar, tenemos el tipo iconográfico canónico, en el que aparece el caracol, con su morfología natural, sólo y de manera aislada o a veces próximo a otras figuras, entre la vegetación que lo acompaña. Este tipo iconográfico es el más habitual y el que más veces suele repetirse tanto en el ámbito de la miniatura como en el de la escultura monumental.

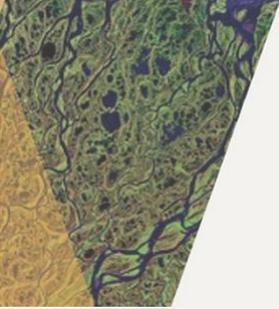
En segundo lugar, tenemos la hibridación de caracol con otro ser, bien humano o animal, fantástico o real. Este tipo iconográfico se configura generalmente uniendo la concha de caracol de cuyo orificio emerge la cabeza, el torso e incluso a veces el cuerpo entero hasta las rodillas de otro personaje. En este sentido, gatos, unicornios, liebres, gallos, ciervos, perros, simios, pájaros, osos e incluso cabezas y cuerpos humanos, tanto de hombre como de mujer, tanto con rasgos reales como fantásticos, tocados con



diferentes tipos de atuendos, como por ejemplo una mitra, cota de malla, o con tonsura surgirán de la concha del gasterópodo.

En tercer lugar, tenemos el tipo iconográfico en el que la figura del caracol está insertada o forma parte de una escena en la que desarrolla, generalmente de manera pasiva, algún tipo de papel o acción. La escena más prolífica, más llamativa, más presente y mejor estudiada es aquella en la que el caracol, habitualmente desarmado, se enfrenta cara a cara a un hombre, generalmente armado, o a un animal mucho más poderoso que él. También es habitual encontrarlo en las características escenas del “mundo al revés” desarrollando actividades impropias de su naturaleza.

La figura del caracol, basadas en las propias condiciones naturales, funcionales y orgánicas del animal, sus formas de comportamiento y sus actitudes frente al ser humano y viceversa, puede tener gran variedad de atribuciones simbólicas generalmente con connotaciones de carácter negativo: pereza, lujuria, voracidad, cobardía, resurrección, etc. La pereza por su lentitud a la hora de desplazarse; la lujuria por su analogía con la vulva, la baba y su movimiento entrante y saliente de la cáscara; la voracidad por el daño producido a las cosechas debido a su propio medio de existencia y alimentación en las plantas; la cobardía por la actitud de refugiarse rápidamente en su cascarón cuando percibe peligro inminente; la resurrección por su relación como símbolo lunar, su forma de espiral infinita y por su forma característica de entrar y salir del cascarón, relacionada con el ritmo de las estaciones, en concreto con los procesos de estivación e hibernación del animal, tomando el refugio del caracol en su concha como si fuera un sepulcro temporal del que, una vez pasado el letargo, el animal parece volver a la vida. Al fin y al cabo, es el propio ser humano, a partir de sus experiencias personales, bien como individuo o como grupo de individuos, el que dota a las cosas del mundo de un sentido y de un significado que superan lo meramente físico y natural.



72. La cigüeña y el cocodrilo. La simbología animal en la medallística de Napoleón Bonaparte

Antonio Mechó González
Universitat de València
antoniomecho@gmail.com

Resumen

Es sabido que a partir de este siglo XVI d.C. la profusión del arte de la medalla conmemorativa fue un hecho que se concretó en la edición suelta primero, y sistemática después, de este apretado -por cuanto a sus medidas materiales- medio de persuasión. La retórica metálica, literaria y visual, irá siendo cada vez más compleja; no tanto en cuanto a sus recursos visuales en juego -que se completarán casi como en catálogo entre el XVII y XVIII-, como en lo que atañe a sus programas.

Poco a poco se fueron consolidando las llamadas historias metálicas, unos proyectos fundamentalmente propagandísticos que nutrieron de cospeles los gabinetes europeos como, también, sus bibliotecas. Debemos tener en cuenta que una cosa serían las acuñaciones propiamente dichas, y otra la publicidad de las historias a través de libros que reproducían -y en ocasiones explicaban- las piezas en juego. Así pues, la aparición de la imprenta en torno a 1450 multiplicó los efectos de difusión medallística a todos los niveles, y justamente donde se encontraban los mayores centros impresores continentales, surgieron las mejores historias metálicas.

A partir de aquí, estas series ilustradas comenzaron a reproducirse hasta prácticamente el mismo siglo XX. Un somero repaso por citas, nos harían referir a Jacques de Bie (1634), a Claude de Molinet (1679) o Jean-François Menestrier (1689) dentro del grupo de autores que revisaron y compendiaron distintos devenires metálicos de cariz áulico o papal; así como a Pierre Bizot (1687), Nicolas Chevalier (1692) o Gerard Van Loon (1732-1737) dentro del grupo de coleccionistas que publicarían sus obras el factor político-religioso como parte motivadora de la clasificación: si las dos primeras reunían cospeles de las provincias unidas protestantes, Val Loon hacía lo propio con las católicas dedicándoselo a los Austria.

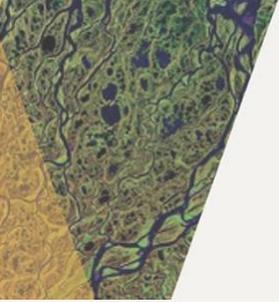
Así pues, si entre los siglos XVIII y XIX el coleccionismo y los compendios bibliográficos sobre la moneda antigua no decayeron, fruto del interés que despertó siempre entre apartado dentro de lo numismático, el concepto de historia metálica en lo medallístico había quedado también tan meridianamente claro, que tampoco fue desmerecido por nadie. Es por esto que, entrando ya en la historia contemporánea, unos de los últimos baluartes políticos que tiraron de repertorio fue Napoleón Bonaparte.

Es curioso que, tras prácticamente cuatro siglos de una medalla conmemorativa en olor de realezas y noblezas, quienes venían como los impulsores de las nuevas corrientes ideológicas -políticas y sociales- recurrieron a tan preciado medio de raigambre privilegiada para la difusión de sus consecuciones.



Napoleón participó del fervor metálico como lo hicieron las grandes figuras políticas precedentes: abogando por un arte de control institucional; dejando que capitaneara la empresa una figura ilustre acompañada por su correspondiente comisión; encargando su propia historia imperial; y buscando sus referentes iconográficos tanto en la antigüedad como el acervo medallístico anterior. Los primeros pasos los dio con decisión y premura, dando el poder a la Classe d'Histoire et de Littérature Ancienne del Instituto Nacional, nuevo cuerpo postrevolucionario que sustituyó a la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de Luis XIV, y nombrando a Vivant Denon -hasta la fecha director general de museos- para que, entre otras cuestiones, alistara un nuevo cuerpo de dibujantes y grabadores que trabajarían para el entonces Consul.

Ya a partir de aquí, esta nueva historia metálica se iría fraguando con unas cargas simbólicas donde el protagonismo animal sería uno de sus pilares. No fue el sustento más prolijo, pero sí el que dio algunas de las mejores piezas para el arte galo, así como alguna de sus retóricas más curiosas. En este compendio, la aparición de la cigüeña y el cocodrilo, cuyas connotaciones deben ser puestas de manifiesto desde el estudio de sus orígenes iconográficos y simbólicos, suponen dos notas para este estudio que, desde ellas, desarrollará estos extremos, así como revelará sus intencionalidades.



73. La diversidad geográfica de las plantas ornamentales en un bodegón de José Genovés Llansol (valencia, 1850-1931) o la necesidad de un estudio multidisciplinar

María José López Terrada

Universitat de València

m.jose.lopez@uv.es

Resumen

Tomando como ejemplo el cuadro Flores y nísperos de José Genovés Llansol realizado en Valencia muy probablemente a finales del siglo XIX, se quiere poner de manifiesto la necesidad de ir más allá de las perspectivas tradicionales de la Historia del Arte. En este sentido, dos son los aspectos fundamentales que implican investigaciones todavía poco habituales en nuestro país. El primero es la identificación botánica de las especies representadas que obliga a recurrir a los estudios de Historia de la Ciencia y de la Botánica. El segundo plantea el requisito de ponerlo en relación con las exposiciones de flores realizadas con el respaldo de la Sociedad de Amigos del País de Valencia, así como con el cultivo y el comercio florales desarrollados en la ciudad durante este periodo.



74. Entre la historia del arte y la geografía: un nuevo terreno común para humanistas digitales

Jorge Sebastián Lozano
Universitat de València
jorge.sebastian@uv.es

Resumen

La historia del arte ha pasado por varios "giros" en las últimas décadas, como ha sucedido en otras disciplinas humanísticas: el lingüístico, el pictórico, el material... y también un giro espacial, tomando métodos y herramientas propios de la geografía al estudio de las creaciones artísticas. Este giro viene propiciado por la disponibilidad de nuevas tecnologías digitales que permiten la agregación y visualización de datos en cantidades antes inviables. Sin embargo, no es una novedad radical, sino que retoma intereses y preguntas ya planteadas hace décadas dentro de la disciplina, y dejadas de lado. Esta presentación ofrece un balance de ese debate historiográfico y de sus nuevas perspectivas.



75. El paisaje habla, nosotros lo vemos. Lenguaje paisajístico a través del medio cinematográfico

Alicia Palacios-Ferri

Universitat Politècnica de València

aliciapalaciosferri@gmail.com

Resumen

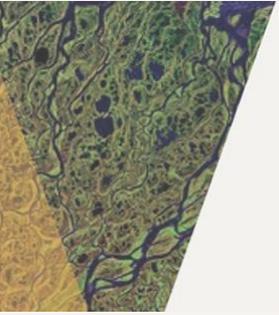
El paisaje habla. Algunos pensarán, quizá, en un dato curioso: los árboles tienen la capacidad de gritar; aunque solo los más afortunados lo escuchan. Sin embargo, el lenguaje al que nos referimos dista mucho de este. No nos referimos a que los elementos que conforman el paisaje tengan la capacidad humana del habla, sino a que ejecutan un lenguaje diferente. Nos referimos a un lenguaje tanto visual como sonoro y, sin lugar a dudas, poético.

En primer lugar, se identificarán los distintos elementos que conforman el paisaje, así como los comportamientos que estos adoptan debido a factores externos, como pueden ser los fenómenos meteorológicos o la intervención humana. Mediante estas modificaciones se es posible provocar diversas emociones en el espectador que lo observa. Este es uno de los recursos utilizados en el cine. El medio representacional del paisaje escogido para este estudio es el cinematográfico, puesto que en él se puede observar la representación artística más fidedigna a la contemplación presencial del paisaje; implicando a gran parte de nuestros sentidos.

El paisaje no es meramente utilizado como un escenario donde llevar a cabo las escenas de las películas; se convierte en un recurso lingüístico utilizado en el lenguaje cinematográfico. El paisaje en el cine es un lenguaje dentro de otro lenguaje. Aunque en algunas producciones se realiza un uso meramente efectista del paisaje con un fin estético, hay creadores que sacan provecho de las capacidades lingüísticas del paisaje para enriquecer el contenido del film y aumentar el valor cultural de la pieza.

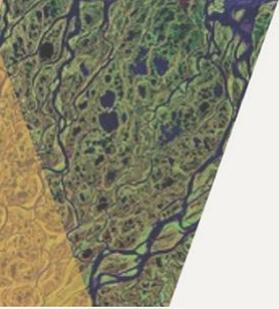
La representación del paisaje en el cine varía según la presencia y función del mismo. Se diferencian así el paisaje-escenario, el paisaje-autónomo y el paisaje-participativo. A través de la combinación de los usos de paisaje mencionados, surgen tipologías de películas, las cuales se definen por el empleo del paisaje en las mismas: la autonomía que se le aporta, el aprovechamiento de su lenguaje, entre otras cuestiones. Cada una de las tipologías será ejemplificada y analizada detenidamente. Como es el caso de *O que arde* (2019) de Óliver Laxe, como modelo de paisaje autónomo.

Ser espectador de una película que le aporta el privilegio de la autonomía al paisaje, nos convierte en espectadores y contempladores. Espectadores de una película y contempladores virtuales de un paisaje. Un comportamiento que adquirimos al contemplar el paisaje puede resumirse en una cita de Joaquín Araújo. En su libro *Los árboles te enseñarán a ver el bosque* (2020) nos cuenta algo que muchos hemos olvidado: "Sin duda cuesta mucho acordarse de que fuimos un bosque que un día echó a andar" (Araújo, 2020:29). En nuestra lectura del paisaje, no solo nos deleitamos con



la belleza que se nos entrega o nos paramos a observar rasgos que resaltan sobre el resto del paisaje, sino que nos encontramos ante la eterna búsqueda del espejo. El encontrar referencias antropomórficas en la naturaleza nos fascina, porque nos vemos representados en el paisaje del que una vez formamos parte. Un claro ejemplo del uso antropomórfico del paisaje es el film *Amama* (2015) de Aiser Altuna, en el que los protagonistas son identificados con árboles; el elemento de la naturaleza con mayor similitud al ser humano. Se analizará el recorrido de esta identificación con la naturaleza en el film del director euskaldun.

Como base teórica de esta hipótesis contamos con trabajos como, el ya mencionado, *Los árboles te enseñarán a ver el bosque* (Araújo, 2020), la tesis doctoral *Landscape allegory in cinema. From Wilderness to Wasteland* (Melbye, 2010) de David Melbye o los trabajos de Anne Whiston Spirn, como su libro *The Language of Landscape* (Whiston, 1998) en el cual realiza una propuesta sobre el indefinido lenguaje del paisaje, siempre conectándolo con la poesía y realizando conexiones literarias tales como metáforas que afirman que las hojas son sustantivos y las flores verbos. En la naturaleza no solo podemos encontrarnos con metáforas, sino con otros recursos retóricos como son el oxímoron o la alegoría. Al fin y al cabo, como ella dice, siguiendo el hilo de Joaquín Araújo, el lenguaje del paisaje es nuestro lenguaje nativo.



76. Liber apertus, liber clausus: frontispicios y visualización del conocimiento matemático en libros de los siglos XVI y XVII

Fabián Valdivia Pérez
Museo UPAEP-PUEBLA
fabian.valdiviap@gmail.com

Resumen

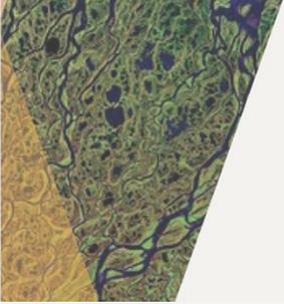
Desde finales del siglo XV, los libros de ciencias matemáticas contenían frontispicios como elementos de intermediación visual entre el contenido y el lector. Las funciones e intenciones de estas imágenes impresas y encuadernadas al principio del libro fueron establecidas desde su origen, al utilizar elementos iconográficos de filiación con los que se identificaban las comunidades de lectores interesados en las ciencias matemáticas. Además, la ampliación de su utilidad retórica quedó de manifiesto al convertirse en advertencias visuales y textuales que fortalecieron el desarrollo de imágenes propias de la ciencia moderna temprana.

Así, los frontispicios materializaron complejos discursos a través de composiciones con múltiples referencias iconográficas y textuales, articuladas como ejes en la transmisión de conocimientos que apelaron a la cultura simbólica de los lectores al presentar una síntesis visual que compendia el contenido del texto, las intenciones, presupuestos y preparación intelectual del autor, así como el contenido de la obra y el enfoque ideológico que defendía a manera de advertencia antes de su lectura.

La encuadernación al inicio de la obra es fundamental para entender a los frontispicios como dispositivos de observación para la reflexión y evaluación de los saberes conocidos con anticipación por el lector, mismos que le permitirán atravesar esos primeros folios o frenarse en el acceso a los saberes contenidos en el cuerpo del libro. Esta colocación es también una construcción metafórica del frontispicio como puerta de acceso o de restricción al conocimiento matemático que tendrá su mejor analogía cuando las imágenes presentadas sean articuladas en torno a la famosa frase escrita sobre la puerta de la Academia Platónica: no entre quien no sea geómetra.

Siguiendo a W. J. T. Mitchel en sus definiciones sobre las metaimágenes y la imagen gráfica, mental y verbal (Iconology, 1986), podemos considerar a los frontispicios como imágenes materiales de composiciones imaginarias sobre las que lector proyecta su interpretación a partir de los referentes visuales y científicos conocidos para recibir como reflejo, a manera de espejo de saberes, un conjunto de imágenes mentales que le permitirán saber si puede o no atravesar esa primera hoja.

El uso de este concepto se fortalece por el hecho de que los frontispicios sean metaimágenes donde los recursos de representación arquitectónica materializan la idea de libro-edificio abierto o cerrado para la consulta del lector, el cual deberá tener una preparación básica en geometría para poder atravesar los frontispicios-puertas que, a manera de barreras epistémicas, lo aceptan o rechazan como miembro de una comunidad interesada por esos saberes y que encuentra en el libro impreso y sus estampas los vínculos para su formación.



En este marco conceptual, esta ponencia presentará el estudio e interpretación de algunos frontispicios de libros de ciencias matemáticas, impresos en los siglos XVI y XVII, como *Nova Scientia* (1537) de Niccoló Tartaglia, *Uranometría* (1603) de Johannes Bayer, *Les Raisons des forces mouvantes* (1615) de Salomón de Caus, *Trigonometria* (1625) de Benjamin Ursinus, *Trigonometria* (1643) de Bonventura Cavalleri, *Prior de perspectiva* (1671) de Andreas Albrecht, *Lexicon Mathematicum* (1690) de Hieronymus Vitalis, además de la portada tipográfica del *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (1543) de Copérnico; que son claros ejemplos de la compleja interrelación existente entre la ciencia moderna temprana y el nacimiento de una cultura visual científica, que encontrarán en el libro el mejor vehículo para la producción y transmisión del conocimiento y en las imágenes epistémicas un elemento activo en la defensa y validación de nuevos paradigmas.

Los ejemplos expuestos permitirán conceptualizar al frontispicio como puerta de acceso al contenido, tema recurrente dentro de la cultura visual asociada al libro impreso. La inclusión simbólica del lector en la comunidad científica portadora de los saberes matemáticos, como resultado de su capacidad para interpretar el contenido del frontispicio, quedarán establecidos al definir los saberes de tradición clásica que deberá conocer y que serán necesarios para el desarrollo de la ciencia moderna temprana.

Incluso, la complejidad de elementos iconográficos, emblemáticos y compositivos, convirtió a los frontispicios en vehículos gráficos del conocimiento que configuraron discursos propios más allá del libro para el que fueron realizados, dando como resultado, una serie de tipos iconográficos científicos que cumplen con los conceptos expuestos en la obra de Rafael García Mahiques (*Iconografía e iconología*, 2009), siendo resultado de los importantes cambios científicos ocurridos durante los siglos XVI y XVII.

Esto quedará de manifiesto en el uso de la frase de la entrada de la Academia Platónica como arquetipo ideal de advertencia que tiene en el frontispicio, un vehículo para su materialización visual como puerta que puede cerrarse o abrirse ante el lector a partir de la evaluación de sus conocimientos.

Es así como las prácticas de las comunidades científicas, construidas en torno a la difusión y circulación de las ideas contenidas en libros, tuvieron en los frontispicios un espacio de convergencia de saberes, imágenes, discursos y debates para fortalecer uno de los elementos esenciales en el cambio de pensamiento ocurrido en esos siglos: la matematización de la naturaleza para su estudio.

