

ACTAS del 1<sup>er</sup> CONGRESO  
INTERNACIONAL EN ARTE,  
INVESTIGACIÓN & EDUCACIÓN.  
→ AIE 2022

*Escuela TAI*



24,25,26 DE NOVIEMBRE \* 2022

# Índice de contenidos

Nota del Comité Organizador . . . . .	4
---------------------------------------	---

## SECCIÓN 1: COMUNICACIONES Y PÓSTERES.

<i>Diversity in creative collaboration: allowing disunity in interdisciplinary creative work</i> George Catsi, Ulrike Sturm and Catherine Gough-Brady . . . . .	6
--	---

<i>Entre el dibujo y la fotografía. Documentación de lo performativo al final de la época del index</i> Alberto Chinchón . . . . .	13
---	----

<i>La práctica artística como herramienta de transformación social en las Artes Escénicas</i> Laura Rubio Galletero . . . . .	19
--	----

<i>Ejercicios para una interpretación brechtiana. La generación de personaje en los ensayos de Grammatica.</i> Amelia Ibarz Martín . . . . .	23
---	----

<i>El proceso de construcción de un personaje histórico: El caso de Ernesto Guevara</i> Alejandro Guzmán . . . . .	26
---	----

<i>Construcción narrativa del personaje cinematográfico: análisis sobre las representac- iones de Juana de Arco en el cine</i> Tháis Chanes . . . . .	31
--	----

<i>La unicidad del espacio no convencional para el teatro clásico: una dramaturgia amplifica- dora</i> Elena Martín-Consuegra . . . . .	36
--	----

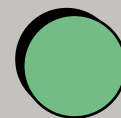
<i>La Máscara Neutra de Jacques Lecoq y la Repetición de Sanford Meisner como herrami- entas complementarias para una interpretación libre de condicionamientos sociales</i> Sebastián Akselrad . . . . .	40
--	----

## SECCIÓN 2: OBRA ARTÍSTICA.

<i>El ensayo audiovisual en las metodologías artísticas de investigación. La experimentac- ión audiovisual como forma de investigación e instrumento de pensamientos</i> Anna Katarina Martin . . . . .	45
--	----

## Índice de contenidos

<i>Serie "Made in China"</i>	
Patricia Claudia Barrios . . . . .	51
<i>Cowboys: East Germany. Research into a Visual Culture</i>	
Eric O'Connell . . . . .	56
<i>Gubernativo Libertad: re-construcción de la memoria colectiva desde una re-memoria y post-memoria familiar</i>	
Julia Sara Martínez de la Fuente . . . . .	64
<i>Tríptico tropos</i>	
Coco Moya . . . . .	69
<i>Serie imagen-tiempo</i>	
Manuel San Frutos . . . . .	75
<i>Re-panificación sónica II. Panes y métodos de sonido, objeto y performatividad de experiencias multisensoriales</i>	
Ricardo Fernández . . . . .	79
SECCIÓN 3: REVISTAS CIENTÍFICAS.	
<i>Crónica de la sesión de revistas científicas que publican obra artística.</i>	
Arturo Serrano . . . . .	84



La investigación basada en la práctica artística, frecuentemente reconocida por su expresión inglesa "Arts-Based-Research", comporta una metodología de estudio tan ferviente y rica, como incierta. En las últimas décadas, muchos son los teóricos que se han acercado a los artistas, tratando de sistematizar sus métodos de creación; y, por contra, muchos artistas han tratado de teorizar a través sus procesos. La motivación de la convocatoria de la primera edición del Congreso Internacional AIE (Arte, Investigación y Educación) ha sido vislumbrar puntos de encuentro entre estos artistas e investigadores.

Ocurrido el congreso con gran éxito de participación, se publica el presente volumen donde se recogen las actas de lo expuesto. Los artículos que aquí figuran parten de comunicaciones o de obras artísticas expuestas durante los días en que se celebró el evento (24, 25 y 26 de noviembre de 2022). Los textos recogidos comparten un espíritu de profundización y diálogo entre la teoría y la práctica. Poner en valor el arte como motor del conocimiento.

# **Sección #1**

**Comunicaciones y pósteres**

# Diversity in creative collaboration allowing disunity in interdisciplinary creative work.

George Catsi, Ulrike Sturm and Catherine Gough-Brady · JMC Academy (Australia)

## Introduction

George Catsi, Ulrike Sturm and Catherine Gough-Brady share an interest in examining the creative process and exploring interdisciplinary practice and collaboration. Their diverse approaches are informed by working in different art media. Sturm's work as a visual artist investigates themes of memory and identity through the lens of place attachment theory. Catsi writes and creates live theatre performances as well as filmic and artistic works. His work is informed by psychological and performative narratives around persuasion. Gough-Brady creates documentaries for broadcast TV alongside experimental film works.

What binds their approach to collaboration is an interest in investigating, through art practice, experiences of power and belonging. Visual ethnographer, Trinh T Minh-ha, contends that the "function of any ideology in power is to represent the world positively unified" (1991, p. 2). In this paper, Sturm, Catsi and Gough-Brady each use a case study to explore their own practice and how their collaborative work challenges, or becomes captive to, myths and desire for unity and creates space for disparate voices and experiences.

## Collaboration one – Ulrike Sturm

My practice as a visual artist concerns itself with an investigation of memory and identity through the lens of place attachment theory.

In 2021, I worked on a series of ephemeral artworks which were exhibited in a curated group exhibition at the Old Ambulance Station Gallery in Nambour, Australia. The majority of the artists represented in the exhibition were women from the Sunshine Coast region of Queensland, Australia.

The works I created explore the themes of migration and perceptions of identity and belonging, and the first image in the series recalls my family's migration by sea from Germany to Australia when I was three years old (Figure 1).

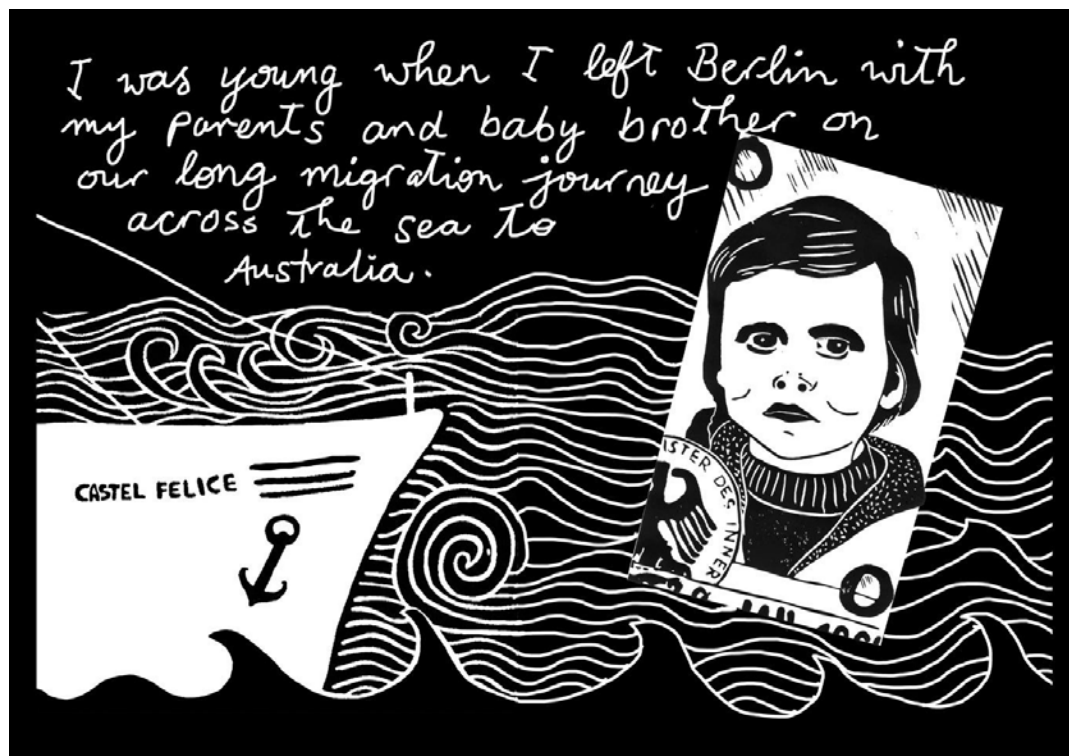


Figure 1: U. Sturm (2021) Long migration journey across the sea. [Wall vinyl 40cm x 60cm]

For me, making art usually is a solitary process. When I create an image, I experiment with a multitude of ideas in my studio before paring back the concept to resolve the final image. During this process, I am aware of the theme or title of the group exhibition, but I have no knowledge of what the other artists are creating, or how they have interpreted the theme.

Candy (2019) proposes that the collaborative creative process is fluid and dynamic, and that it undergoes change depending on the type of work, the ethos of the group, and the different roles of each participant. Despite exploring ideas on my own, and creating work in my solo studio, a group exhibition demands a form of collaboration with the curators as well as the other participating artists, each of whom may also be working solo. I suggest that this might be called a collaborative disunity that is then smoothed into a cohesive collaboration by the exhibition curators.

The studio as a space has meaning as a site where I can detach from other everyday responsibilities and focus uninterrupted on my creative work. Bain (2004) describes the studio as a hard-won resource for many female artists, as a central site of artistic identity, construction and maintenance. I was only able to claim a dedicated studio space for my use alone after my children grew up and left home. Bain's research would suggest a strong likelihood that many of the other female artists in the Old Ambulance Station Gallery exhibition might have similarly struggled to claim an artistic space for their own. The artists each have unique personal histories and works apart from the other artists, yet we have shared experiences of the challenges so often faced by female artists. Our disunity in practice ends with a creative collaboration that communicates a range of perspectives of the artistic experience.

The curator's role is to bring together and arrange works by these diverse creative practitioners who have each been working on their own, and whose works that are likely to take diverse approaches to theme. These works are brought together in the gallery space to form a cohesive exhibition.

The resulting collaboration is the work of the curator, and the artists' shared struggles are a silent subtext in this collaboration. It is when the artists come together in the gallery space, usually at the vernissage or exhibition opening, that they exchange ideas and expertise. It is at these events that the creative community bonds and grows.

In conclusion, my argument is that a diversely collaborative creation can result from the practical disunity of solitary creative work, not just from the work of the exhibition curator, but also by considering the shared experiences of female artists each working on their own.

### **Collaboration two – George Catsi**



Figure 2: Gods Cowboys: performers George Catsi, David Delves and John Knowles.  
Photographer: JOM

Content that is difficult or uncomfortable to work with creates tension and disunity in a collaborative team. You fight over everything - every line of script, every action, every part of your costume is contentious and must be negotiated. Disunity is valuable in collaboration. It opens a need to negotiate over ideas and over creative choices. Lawrence



Paull, the Production Designer for the film *Blade Runner* (1982) said the “films that I have worked on that are filled with angst, trepidation and pain – those are the films that seem to be successful” (Lauzirika, 2007, n. p.).

Gods Cowboys is a character-based musical comedy act that uses satire as a medium to dialogue on religion, spirituality and how masculinity interfaces with these. Each of the three performers had religious experience in their upbringing. Each had reflected on this and individually concluded that there was something inherently wrong with the institution of religion. Each observed the subject matter from a different perspective bringing intersubjectivity to the writing.

Collaborating with challenging content is an opportunity for individual artists to have their opinions and their perspectives reflected back to them. In my own work, I find that I think more deeply in order to respond. The overarching collective goal of the collaborators to make an artistic artefact produces pressure to find a common ground. Negotiated ground has the potential to be more interesting than conceded ground. Give over to others' opinions too easily, and an opportunity to create work that has an energy to it is missed. The energy resides in the inherent battle of ideas that have taken place to create the work. However, I find that these ideas battles are most effective when there is an agreed overarching intent or frame. This frame unifies the ideas within a field to drive work in the same direction. Gods Cowboys agreed the subject was religion, everything else was contested.

Gods Cowboys performed hundreds of shows in the 1990s, before revival shows in 2019. The work constantly evolved with new material being added or old material being rewritten, sometimes whilst waiting to go on stage, giving primacy to returning audiences. Barrett uses the term 'collaborative emergence'. She describes it as “the capacity to draw on improvisational qualities, usually characteristics of a setting that has an unpredictable outcome, rather than a scripted known endpoint” (2014, p. 30). Gods Cowboys performances had no theatrical fourth wall, allowing a direct conversation with the audience. As such the non-artistic audience could disrupt the show at a point of their choosing different to the performer's intent. Sawyer and DeZutter state “[p]erformers have to negotiate their intersubjectivity while acting the performance. Each performer is both performing and at the same time negotiating this into subjectivity, indirectly or implicitly” (2009, p. 82).

As performers we would investigate and interact with these interrupting audience members. At any point members may be pulled into the show creating an uncomfortable but energised audience. These interactions often led to new material that was included in future shows. For the performers, this creates an energy around the uncertainty of the collaboration with an audience: over time you become confident that you can deal with any situation that may arise, but you never really know. This interaction is a form of collaboration. As an artist, this uncertain space creates the potential for creativity; as collaborators, we recognised these as new ideas, then immediately battled over whether they were good.

Ultimately, in my practice I am trying to subvert my own creativity, flip it on its head, building something into my everyday creative, collaborative process with the intention of always being on the other side of comfortable.

### **Collaboration three - Catherine Gough-Brady**



Figure 3: Still from *The Communicator* (2022) dir. Catherine Gough-Brady

When creating the documentary film *The Communicator* I collaborated with Bektı, the person who is the central character of the documentary film, and also with the broadcaster. Documentary filmmaking is a highly collaborative creative process in which I, as the director, am one part of the team which creates the film. Filmmaker and academic Kim Munro proposes that “documentary is a relational tool for engaging, learning and making sense of the world—with other people, places and things” (2019, p. 3). These collaborations help to shape the final film that is viewed by the audience.

I expected that the broadcaster would require a re-edit of the film for broadcast. The film they saw, and decided to buy, was an observational documentary using a diurnal structure with no explanation of events as they unfolded. Contemporary TV documentaries tend to provide explication guiding the viewer through the storyline, and use a hero’s narrative structure. What I noticed, as I recut the film, is that the new edit enhanced the value of the workplace within the narrative and reduced the narrative importance of what occurred in the domestic spaces. The home became a place of inner-story and character insight, but not a place of action. Because the broadcaster wanted a narrative structure in which change occurred (ie the hero’s narrative), the plot that drove the story forward was one supplied by Bektı’s work: implementing better health outcomes regarding dengue fever. Bektı’s home space does not provide the type of linear change used in hero’s narratives and so was diminished in value.

As feminist writers Le Guin (2019, originally published 1986) and Haraway (2016) have noticed, the domestic space tends to be one in which recognisably human stories take place, rather than heroic stories involving great change. Daily events such as shopping, cooking, caring of children occur in these spaces. Le Guin discusses this feminist type of narrative form as one in which “and then next day you probably do much the same again—if to do that is human” (2019, p. 32). In feminist narratives, domestic spaces and the repetition of daily actions are given value within the narrative structure, whereas the hero narrative requires the character to change their world through their actions.

Because it is the workplace that was foregrounded in the broadcaster edit, it is interesting to examine the new cut in terms of economic theory as well as feminist narrative theory. There is a parallel between what is valued as ‘productive’ in economics and ‘action’ in a heroic narrative. For economist Mariana Mazzucato, productive value is subjective and “has not been fixed” and the boundary’s “shape and size have shifted with social and economic forces” (2019, p. 9). Mazzucato explains that the “care given by parents to children or by the healthy to the unwell” (2019, p. 11) has only recently been considered as of productive value, e.g. being placed within the production boundary. The care that women predominantly give is not counted in GDP or other economic measures of a country, as it is not considered to exist within the production value boundary. I suggest that this link between what is valued in economics and what is valued in broadcaster narratives correlate because both are indicative of dominant social norms of what we value as a society. The narrative structure re-enforces the values that we already share: work is masculine/important/active, care is feminine/unimportant/passive.

While the collaboration with the broadcaster resulted in a documentary that to some extent conformed with and reinforced a “positively unified” world (1991, p. 2), feminist narrative theory provides a way to analyse this and challenge it.

## **Conclusion**

Each of the artists in this article have outlined ways in which they challenge the myth of unity by understanding ways in which diverse influences coalesce in their work. Ulrike Sturm works primarily as a solo artist who is aware that the work being created will be part of a collaborative exhibition experience. George Catsi’s creative process allows for the unexpected to become part of the work through his collaboration with co-creators and with the audience. Catherine Gough-Brady recognises that in collaborating with the broadcaster that she created a work which aligned with dominant unifying myths.

## **Works cited**

Bain, A. (2004). Female artistic identity in place: the studio. *Social & Cultural Geography*, 5(2), 171–193. <https://doi.org/10.1080/14649360410001690204>

- Barrett, M. S. (Ed.). (2014). *Collaborative creative thought and practice in music*. Ashgate Publishing, Ltd.
- Candy, L. (2020). *The Creative Reflective Practitioner: research through making and practice*. Routledge.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble : Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- Le Guin, U. K. (2019). *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Ignota.
- Mazzucato, M. (2019). *The Value of Everything: Making and taking in the global economy*. Penguin.
- Munro, K. (2019). *Listening In: Approaching Difference, Multiplicity And Collectivity Through A Practice Of Listening In Documentary* [RMIT University].
- Paull, Lawrence G. (Bladerunner Production Designer) De Lauzirika, C (dir) (2007) *Dangerous Days – Making Bladerunner*, The Bladerunner Partnership, Los Angeles CA.
- Sawyer, R. K. & DeZutter, S. (2009) Distributed Creativity: How collective creations emerge from collaboration. *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts*. 3(2), 81-92.
- Trinh, T. M.-h. (1991). *When the Moon Waxes Red : Representation, Gender and Cultural Politics*. Taylor & Francis Group.

## Entre el dibujo y la fotografía.

### Documentación de lo performativo al final de la época del índice.

Alberto Chinchón · TAI

El taller y el posterior comunicado llevados a cabo durante el Congreso de Arte, Investigación & Educación tenían por objeto abrir un campo reflexivo sobre la performance, los dibujos que los artistas hacen frecuentemente de estas y la documentación fotográfica de las mismas dentro del contexto actual. A día de hoy resulta cuestionable la tan aludida naturaleza de la acción como una práctica inscrita sólo en el presente y que no deja objeto comercializable. Es, de hecho, en esos términos como se refieren a ella frecuentemente en las bibliografías clásicas sobre el tema<sup>1</sup>.

En realidad, esta visión de la acción puede resultar muy categórica y debe ser entendida desde su origen como un desiderátum dado que eran registradas en fotografía. De este modo, encontramos presencia de cámaras desde las primeras acciones (véase como ejemplo pretérito la acción de 1955 de Kazuo Shiraga, Challenging Mud). Y, de alguna manera, esta relación con lo fotográfico altera su supuesta naturaleza antiobjetual.

En este sentido, resulta esclarecedora la cita de Juan Albarrán (2012) sobre el registro fotográfico y su profunda relación con la inclusión de estas supuestas prácticas anti objetuales en el mercado y la institución arte:

El carácter problemático de esos usos performativos de la fotografía se deriva de su paradójica capacidad para otorgar un halo de originalidad a acciones que arremeten contra estas y otras categorías modernas, materializando gestos supuestamente inmateriales que acaban transformándose en pequeños fetiches: fotografías formalmente imperfectas, cuidadosamente descuidadas, que se han convertido en codiciadas reliquias anheladas por galerías e instituciones. (p. 21- 22)

No obstante, frente a esta visión fotográfica del hecho performativo es necesario señalar la ambicionada involucración de todo el cuerpo (tanto el del artista como el del espectador) en el decurso de las acciones, dejando de privilegiar solamente la vista en su experimentación y configurándose como una práctica que recogía, de manera pretendida, toda la tradición antiocularcentrista<sup>2</sup>.

1. Se podrían traer a colación innumerables citas como: "su intento de liberar a la obra de arte de su papel como objeto económico." (Aznar, 2000. p.7). O también: "la performance está sólo viva en el presente. La performance no puede ser recordada y documentada en la circulación de representaciones de representaciones." de Peggy Phelan (como se citó en Aznar, 2000. p.9).

2. Existiendo muchos más ejemplos al ser territorio común del entendimiento de los procesos de acción. Sobre el antiocularcentrismo, véase: Martin, 1993.

Sin embargo, ciertos autores aluden al registro como medio preciso para la comprensión de las acciones, como expresa de nuevo Albarrán (2012), que sostiene “que el espectador que ha asistido a una acción tiene tantas o más dificultades para comprender a *posteriori* los significados e implicaciones de la misma que el investigador que la estudia a partir de fotografías.” (p. 20)

Lo que supone un entendimiento concreto de las implicaciones de lo performativo en términos narrativo- conceptuales.

Pero si del corte narrativo conceptual se trata, se puede contar con otro tipo de material documental como son los registros vídeo gráficos y, en el caso de la acción, los muy frecuentes textos (profusos los de los propios artistas) y, con asiduidad, referenciados en la bibliografía performativa. Y, aunque menos empleados, parecen de gran valor los habituales y pródigos dibujos que de las *performances* han realizado los propios artistas.

No obstante, los dibujos presentan diferencias recalcales con la documentación fotográfica, ya que la realidad del dibujo no nos resulta (al menos a día de hoy) tan creíble como la realidad que aporta la fotografía. De alguna manera, siempre parecen hechos de memoria, como afirma John Berger<sup>3</sup>; por lo tanto, no constituyen una evidencia sobre el referente real; siempre podrá ser un esto no ha sido, en referencia al ya muy conocido “esto ha sido” que Roland Barthes (2006) explicita sobre la fotografía (p. 124).

Aunque esto podría ser también una cuestión poco objetiva y estar más relacionada con las características otorgadas socialmente. Resulta muy plausible que la imagen fotográfica (entendida como un modo de configuración de la imagen basado en la cámara oscura) fuese realmente anterior a la propia fotografía, de manera que, durante aquellos periodos pre fotográficos y los primeros periodos fotográficos, cuando la fotografía requería de largos tiempos de exposición, era el dibujo el que construía el mundo de los acontecimientos. En este sentido, Josep María Catalá (2011) explicita:

El carácter documental es algo, por lo tanto, que no puede, ni debe, circunscribirse a la fotografía en sí, sino que forma parte de un régimen visual pre fotográfico, que prepara el advenimiento de esa técnica y que lo sobrepasa. Es por ello que puede haber cómics documentales o documentales de animación, es decir, visualidades de carácter documental no fotográficas. (p. 55)

De hecho, el dibujo ha sido históricamente usado de manera profusa como herramienta documental: por ejemplo, para los cuadernos de los viajes científicos, los dibujos de los mapas y las lindes e, incluso, para la búsqueda de convictos a través de los retratos robot. No obstante, sobre estos dibujos puede recaer la duda de ser un producto ficcionado o inexacto que, de alguna manera y en función del *índex*<sup>4</sup>, la foto sorteas, mientras que sobre

3. Literalmente, sobre los dibujos: “se hacen de memoria.” (Berger, 2011. p. 88).

4. Entendiendo *índex* como la relación espacial y temporal entre la realidad y la fotografía, pero no por un proceso de analogía o parecido, que podría ser cuestionable, sino en la relación de contigüidad que ha de existir (al menos hasta ahora) entre el referente del mundo real que sensibiliza la emulsión fotográfica y la propia fotografía, que deben compartir forzosamente un espacio y un tiempo. Véase: Dubois, 1986.

el dibujo puede caer la sospecha de la ficción. Como apunta Catalá (2011), “la coartada de la imagen fotográfica que es la que tradicionalmente permite establecer el grado de relación con lo real en el régimen visual contemporáneo. Al no existir vínculo fotográfico con lo real, el carácter ficticio parece aumentar” (p. 48).

Esa relación especial entre la fotografía y el acontecimiento real se produce por su naturaleza de índice (la necesidad de compartir espacio y tiempo con el referente) y es la que en términos documentales aparenta ser una contundente prueba de presencia; en el figurado caso donde la fotografía pierda esa naturaleza concreta, estaríamos asistiendo a un paradigma diferente, al menos en el hecho documental, que hipotéticamente lo equipararía, en su grado de relación con lo real y la ficción, con el dibujo.

No obstante, como ya apunta de manera premonitoria Fred Ritchin desde hace años, el *momento decisivo* a la hora de hacer la foto (usando la terminología de Cartier-Bresson) ha terminado y actualmente el fotógrafo es proveedor de imágenes que otro re contextualiza (Ritchin, 2010). Para demostrar esto, el autor propone varios ejemplos de cómo las fotos se han empezado a editar y -de manera muy curiosa- cómo esta edición parece no haber afectado a su carácter de verdad. Advirtiendo sobre la pérdida de valor de la foto: “Si no se puede confiar en la fotografía documental por lo menos como cita de apariencia, entonces la fotografía habrá perdido su valor, si bien altamente imperfecto, como árbitro social” (p. 40).

Cabría aclarar que *fakes* fotográficos ha habido siempre pero, estos eran relativamente infrecuentes y fáciles de detectar -o difíciles de hacer pasar por reales- y suponían más un cuestionamiento de la lectura simbólica de la fotografía (de su lenguaje y su contexto) que un enjuiciamiento de su naturaleza. Y, aun admitiendo su posible falta de veracidad, seguía testimoniando una presencia, como apunta Roland Barthes (2006): “puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo *tendenciosa* por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia.... Toda fotografía es un certificado de presencia.” (p.134).

En cambio, asistimos atónitos a una situación liminar donde ciertas imágenes se confunden con aquellas fotografías que tienen su “certificado de presencia”. Y, si bien es cierto que estas “impresiones de realidad”, utilizando la terminología de Víctor Murillo Ligorred (2018), que no emplean cámara fotográfica alguna, ha habido desde hace un cierto tiempo, nadie las había confundido con la fotografía, en cambio ahora mediante las CGI<sup>5</sup> o los *deepfake*<sup>6</sup>, esta ambigüedad parece plausible.

Algún intento por preservar el índice de la foto y diferenciarlo de imágenes “muy reales” sin cámara obscura, pero que se configuran como fotográficas al imaginario, se ha producido mediante la propuesta “de insertar marcas de agua en los dispositivos que crean estos ‘fakes’ o del uso de ‘blockchain’ para que cada imagen tenga una firma única que se

5. Los CGI son literalmente imágenes generadas por ordenador (Computer Generated Imagery).

6. Videos y fotos de personajes, en general famosos, que aparentan ser reales y están hechos por ordenador contando con tecnología de inteligencia artificial.

puede rastrear.” (Kardoudi, 2022). Para así, suponemos, diferenciar las fotos con cámara oscura de aquellas imágenes de una pericia técnica tal que, aun sin “certificado de presencia”, tienen su apariencia.

No obstante, parece que la fotografía a día de hoy, además de seguir dando fe de los hechos reales, es capaz de generar la propia realidad mediada con la que nos construimos, debido a su utilización y distribución masiva, extensiva e inmediata. Y, de este modo, su papel en el territorio de lo real -incluso con su índice en cuestionamiento- parece haberse ampliado.

La credibilidad que se le atribuye, sin importar hasta qué grado, ha sido una función útil, especialmente cuando se busca ofrecer evidencias de una cosa u otra.... la introducción de la fotografía digital, caracterizable por su maleabilidad prácticamente sin esfuerzos, ofrece el momento propicio para preguntarnos si este rol demostrativo puede y debe mantenerse, o incluso expandirse.” (Ritchin, 2010. p.23)

Retomando el inicio de este texto, parece difícil plantear la *performance* como un entorno único, de manera que conviven en el contexto artístico actual muchos tipos de *performance* que mantienen distintos vínculos con lo presencial, lo mercantil y lo objetual. De esta suerte siguen existiendo trabajos que priorizan de manera clara la presencia encarnada y la necesidad de involucrar todo el cuerpo del espectador, realizándose en presencia y en directo, mientras otras se dirigen más hacia la configuración como imagen. No obstante, todas ellas -unas y otras- cuentan de manera diferente con el aporte de la documentación (preferentemente en foto, pero también en vídeo) y, en la mayoría de los casos, ni siquiera con la pretensión de objeto mercantil, sino como documento de testigo presencial.

No obstante, las expectativas de la *performance* de no dejar objeto y suceder solo en el devenir de un presente fugaz muestra una paradoja: parece que de este tipo de trabajo ha habido pocos, pero el verdadero problema es que algo que suceda en un momento y no genere documento alguno de estudio (visual o textual) tendría muchos problemas para entrar en un devenir histórico y académico de estudio. No es que no hayan existido, es que apenas podemos saber de ellas.

Lo que sí parece claro es que el copioso trabajo dibujístico que de las *performances* se tiene no es una casualidad. Los dibujos, a modo de partituras, tanto de manera previa -realizados para pensar las acciones-, como a posteriori -para repasar y retenerlas-, aportan una gran carga de información narrativa y temporal. Resultan de especial interés obras cómo: *Ablauf einer Aktion* (1966)<sup>7</sup> de Günter Brus, una serie de dibujos donde se aclaran *tempos*, se explicitan sonidos, movimientos y se referencian posiciones. Todo este aporte es especialmente interesante en tanto en cuanto esta acción nunca se llevó a término.



Lo que parece evidente es que mediante lo digital están aconteciendo ciertas transformaciones en lo fotográfico, no solo en su génesis o en la posibilidad de inventar una imagen sin índice, tan diestra que se confunda con la fotografía, sino especialmente en su distribución a través de los *media*, siendo constructor de la realidad en función de su masificación.

De manera que esta primera impresión (que exista una imagen sin índice indistinguible de una fotografía con índice podría anular las especificidades documentales y de registro de lo real que tiene la fotografía, e igualaría en ese sentido una fotografía de una *performance* con un dibujo de la misma, pues ambas pueden ser o no referentes de realidad) puede no ser tan clara, dado que la fotografía parece certificar una realidad a través de una cuestión contextual por unas coordenadas sociales que podrían seguir vigentes. Por tanto, podría no variar esencialmente esta relación de la documentación fotográfica con la realidad, al menos dentro del entorno artístico performativo<sup>8</sup>.

### **Bibliografía:**

Albarrán, J. (2012). La fotografía ante el arte de acción. *Efímera Revista*, 3, 19-25. [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/116227/DHABA\\_AlbarraDiego\\_Fotografia\\_ante\\_arte\\_accion.pdf?sequence=1](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/116227/DHABA_AlbarraDiego_Fotografia_ante_arte_accion.pdf?sequence=1)

Aznar, S. (2000). *El arte de acción*. Nerea.

Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida*. Paidós.

Berger, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili

Català, J.M. (2011). Reflujos de lo visible. La expansión post-fotografía del documental. *AdComunica. Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 2, 43- 62. <https://doi.org/10.6035/2174-0992.2011.2.4>

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Paidós.

Kardoudi, O. (2022, 17 de febrero). Los 'deepfake' son ya tan perfectos que los científicos exigen su prohibición. *El Confidencial*. [https://www.elconfidencial.com/tecnologia/novaceno/2022-02-17/cientificos-deepfake-peligrosos-piden-parar-desarrollo\\_3377002/](https://www.elconfidencial.com/tecnologia/novaceno/2022-02-17/cientificos-deepfake-peligrosos-piden-parar-desarrollo_3377002/)

Faber, M., Asensi, M., Schwanberg, J. y Welchman, J.C. (2005). *Quietud nerviosa en el horizonte*. MACBA.

Martin, J. (1993) *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century*. University

of California Press

Murillo, V. (2018). La tergiversación del concepto de índice en la fotografía digital: agencias y alteraciones en la imagen contemporánea *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 7 (1), 207-225. <http://revistacaracteres.net>.

Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*. Serieve.

# Pedagogías feministas en el aula. La práctica artística como herramienta de transformación social en las Artes Escénicas.

Laura Rubio Galletero · TAI

Esta investigación conecta con mi investigación predoctoral centrada en analizar los procesos creativos de las dramaturgas contemporáneas españolas en torno a la temática de la maternidad, pero también involucra mi propia trayectoria como autora dramática y como docente de artes escénicas cuya prioridad es la búsqueda de la eficacia comunicativa con compromiso político tanto con el público como con el alumnado.

Creo interesante subrayar el enfoque feminista aplicado a la pedagogía, un posicionamiento ontológico que empieza a considerarse como necesario en los estudios artísticos pero que en este país aún carece de sistematización pese a la práctica regular de artistas, colectivos y docentes.

La pedagogía feminista es un marco pedagógico integrado en el paradigma feminista que abarca un conjunto de teorías epistemológicas, estrategias de enseñanza, enfoques de contenido, prácticas en el aula y relaciones entre docente y alumnado.

Frente a la competencia educativa de “Aprender a aprender” incorporada en la programación docente desde la LOMCE, la premisa de la pedagogía feminista propondría la competencia “Aprender a desaprender” aquellas estructuras clasistas, de género y jerárquicas que sitúan al alumnado en punto de partida desfavorable frente a la autoridad académica.

Como acuña la investigadora y teórica feminista Donna Haraway (1991) en la pedagogía feminista se trabaja con el “conocimiento situado”.

No somos una identidad fija sino atravesada por multitud de variables como el género, la clase social, la orientación sexual, la etnia o el origen cultural. También se hace importante la posición, desde dónde hablamos, nuestra autoridad o rol social y en el espacio/tiempo que habitamos.

La pedagogía feminista trabaja con la “situación vital” de cada alumno/a en sus circunstancias concretas, lo que modifica necesariamente la forma de transmitir y de generar conocimiento.

## Objetivos

1. Reformular los modelos educativos y la transmisión de conocimientos. El modelo tradicional de enseñanza ha quedado obsoleto, sobre todo en el campo de las Artes donde como cita Sánchez y Pérez Royo (2010) “la experiencia artística es temporal. No es estática sino dinámica. No es simultánea sino de procesos” (p.9).
2. Situar las experiencias de las mujeres en el centro del discurso. Experiencias que han sido tradicionalmente, poco o nada tratadas.
3. Incorporar las mal llamadas “minorías” o subalteridades marcadas por cuestiones culturales, económicas o raciales, entre otras.
4. Repensar nuestra situación de subordinación y de privilegio desde la práctica artística.
5. Fortalecer la identidad del/la artista como artista-investigador/a cuya investigación acción posee la capacidad de promover el debate en el colectivo.

## Metodología y herramientas metodológicas.

1. Pedagogía crítica.

Según Haraway (1995) en la pedagogía feminista son determinantes “la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada” para “transformar los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar” (p. 329). Se fundamenta en la crítica, la autocrítica y la reflexión sobre nuestro lugar en el mundo.

1.1 “Hacer la otra pregunta” (Matsuda, 1990, p. 1189) es la propuesta crítica que atiende a los “puntos ciegos” de la docencia y de la creación, como los ejes de la opresión: origen, clase social y género, entre otros. “Siempre es importante *hacerse la otra pregunta*. Trabajar en asociación nos obliga a buscar las relaciones obvias y no tan obvias de dominación”.

2. Investigación-acción: aplicada en el mundo del arte, considera las prácticas sociales artísticas como “actos de investigación”. La definición de investigación acción (Acción Research) fue enunciada por primera vez por el psicólogo Kurt Lewin (1946) a mediados del siglo anterior. Esta propuesta tiene por objeto generar una práctica reflexiva enfocada a transformar las prácticas sociales. Por medio de la Investigación acción es posible transformar las prácticas educativas artísticas, como también las prácticas artísticas en sí mismas.

2.1 Teatro aplicado: herramientas tomadas del Teatro del Oprimido, impulsado por Augusto Boal, como el teatro foro y el teatro documento. Permite desvelar situaciones de opresión, trabajar con materiales tomados directamente de la realidad y cuestionar la relación escena-público.

2.2 Devising theatre. Ambas líneas indagan en la línea del implementar el trabajo colaborativo como fuente de investigación- transformación.

3. Investigación-creación: el artista pretende generar un conocimiento desde su propia disciplina. El proceso creativo se integraría como un modo de producción académica, y el artista como un investigador científico (Daza, 2009).

3.1. "Escrituras del Yo" aplicada. La "escritura del yo", con sus diversos grados de ficcionalidad, se caracterizan por el uso de la primera persona y la exploración de materiales biográficos y la memoria. Como herramienta de la pedagogía feminista se aplica con la conciencia del nombrar las historias de vida de aquellos sujetos que históricamente han carecido de representación pública, como las mujeres. Recuperando la voz a través de la restitución de la genealogía, y de la elaboración del relato propio, esos sujetos construyen y reparan su identidad.

3.2. Producción textual de corte teórico reflexivo que genera el propio alumnado sobre el proceso artístico y sobre la obra en sí. La teorización debería permitir volver sobre la práctica para nutrirla y mejorarla.

### **Resultados de la investigación.**

Existe una, cada vez más abundante, bibliografía sobre procesos y prácticas artísticas como parte de la investigación en artes gracias, aunque aún falta un corpus sólido de textos en materia de artes escénicas con perspectiva de género. La academia, sobre todo la nacional, se ha mostrado reticente a promover la investigación que, durante décadas, se ha producido en los márgenes no científicos, como los procesos de investigación con finalidad artística o en proyectos de intervención social.

La pedagogía feminista pretende subsanar parte de esta carencia formando a una alumnado más inclusivo y permeable a otros modos de aprender y de crear.

De las Artes Escénicas pueden extraerse principios pedagógicos de la praxis teatral como la creación en colectivo, recursos educativos del Teatro social y la revalorización de biografía y genealogía femenina con el objetivo de volverse "política encarnada" como defiende la antropóloga Mari Luz Esteban (2004)

### **Referencias bibliográficas y materiales complementarios**

Blas Brunel, A. & Contreras Elvira, A. (2016). *De hilos, redes y laberintos: Prácticas pedagógicas de teatro discursivo*. Actas II Congreso Internacional de Teatro Hispánico Siglo XXI.

Daza, S. (2009) *Investigación-creación. Un acercamiento a la investigación en las artes*. Plumilla Educativa.

- Dubatti, J (2020). «Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis.», en Jorge Dubatti (coord.), *Artistas. Investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena*. Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro.
- Esteban, M. (2004). *Antropología encarnada. Antropología desde una misma*. Papeles del CEIC
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y Mujeres: la reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.
- Haraway, D. (1995). *Simios, cyborgs y Mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.
- Lewin, K. (1946). *La investigación-acción y los problemas de las minorías*. Editorial Popular.
- Matsuda, M. J. (1990). *Beside my sister, facing the enemy: Legal theory out of coalition*. *Stan. L. Rev.* (43), 1183-1192.
- Sánchez, José A. y Pérez Royo, Victoria (2010). "La investigación en artes escénicas" en *Cairon*. *Revista de estudios de danza*, (13), 5-15.

# Ejercicios para una interpretación brechtiana.

## La generación de personaje en los ensayos de *Grammatica*.

Amelia Ibarz Martín · Universidad Complutense de Madrid (UCM)

### 1. Objetivos de la investigación

Para el proceso de ensayos del montaje *Grammatica*, se quiso generar una aproximación a una técnica de interpretación brechtiana que cumpliera con el “VI Convenio de Teatro de la Comunidad de Madrid” (2015). En este convenio se establece un periodo máximo de cuarenta y cinco días naturales de ensayos. Una vez pasados estos cuarenta y cinco días, los actores y el equipo empiezan a cobrar los días de ensayo como si fueran funciones. Por ello, los ensayos profesionales de teatro en la Comunidad de Madrid suelen durar entre treinta y cuarenta y cinco días naturales. Por tanto, el planteamiento de los ensayos para generar la creación de un personaje en base a la teoría de Bertolt Brecht tuvo que ajustarse a estos parámetros en la producción de *Grammatica*.

### 2. Metodología

En el teatro de Bertolt Brecht el actor es fundamental por su presencia en la escena y su contacto directo con los espectadores. Por ello, sus textos teóricos hablan mucho sobre el trabajo sobre el actor. En *Theaterarbeit*, Brecht (Berlau et al., 1990) divide el trabajo del director de escena en quince fases, estando once de ellas relacionadas con el trabajo del actor.

Para el planteamiento de los ensayos, no solamente fueron útiles las once cuestiones sobre el actor que Brecht plantea en *Theaterarbeit*, sino también las tres fases sobre como los intérpretes han de desarrollar sus personajes, planteadas en su escrito *Breve descripción de una nueva técnica del arte interpretativo que produce un efecto de distanciamiento*: y analizar de manera crítica al personaje y sus acciones; una segunda fase empática, donde ha de comprender los motivos que llevan al personaje a comportarse así y realizar ciertas acciones; y una tercera fase distanciada, donde el actor ha de “narrar” o “presentar” aquello que le sucede a su personaje (Brecht, 2015, p. 132-133).

El proceso de ensayos se dividió entre estas tres etapas. Se comenzó trabajando el distanciamiento crítico realizando unos simposios, previos al comienzo de los ensayos, donde se planteaban diversas preguntas en relación con temas del texto. La actriz era la primera persona en responder para que no estuviera contaminada con las opiniones del resto del equipo. El trabajo de esta primera etapa continuó durante el primer ensayo, pero

ya a un nivel físico. Para ello se realizó un ejercicio de “Teatro Foro”<sup>1</sup> para trabajar sobre el No-Sino que plantea Brecht. Esto sirve para que el actor se cuestione de manera crítica todo lo que podría suceder en la escena y no ocurre (Brecht, 2015, p.281-282). Este ejercicio no funcionó como se esperaba ya que los espectadores no cambiaban los sucesos de la escena, sino las palabras. Probablemente porque siguiendo las instrucciones de Augusto Boal en *Juegos para actores y no actores* (2018, p. 67): los espect-actores tienen que conocer el tema en profundidad y tiene que mover algo en ellos que afecte a su cotidianidad. Finalmente, se cambió el ejercicio y los espectadores pasaron a ser alumnos que cuestionaban y criticaban todo aquello que exponía la actriz de Francisca.

La segunda etapa, la empatía vivencial se comenzó a trabajar en el segundo ensayo. Se planteó una improvisación en base al texto de la obra, aunque no de manera realista, ya que lo que interesaba era que la actriz conectara con las emociones del personaje. En un inicio se planteó realizar el trabajo en base a la primera frase del texto y a la primera copla de *Coplas por la muerte de su padre* (1476) de Jorge Manrique. Aunque la actriz no logró conectar con las emociones en este planteamiento. Así que se introdujo la música, que permitió que la actriz entendiera de manera sensorial y física los sentimientos del personaje de Francisca, vivenciándolos. Después de la improvisación comentamos qué había sucedido, con la intención de racionalizarlo. En el tercer ensayo se cerró el trabajo sobre la empatía vivencial con un ejercicio que plantea Michael Chejov en *Sobre la técnica de actuación* (2015). Consiste en imaginar a otro actor interpretando nuestro personaje (p. 87). Tras haberlo hecho, se pidió a la actriz que imitara físicamente las imágenes que había imaginado de Rachel Weisz y Phoebe Waller-Bridge interpretando a Francisca.

Tras ello, se abrió paso la tercera etapa, la distancia desde la comprensión vivencial. Este trabajo se abordó a través del gesto. Lo primero que se trabajó fue el *gestus*<sup>2</sup> y el “gesto psicológico”<sup>3</sup>, que se generaron conjuntamente. La conclusión tras la realización de este ejercicio fue que esta no es la forma más certera de realizar este trabajo, ya que el *gestus* se ha de crear desde el distanciamiento y el gesto psicológico, desde la vivencia. Después se profundizó en el trabajo sobre los gestos generando un “gesto mitológico”<sup>4</sup>. Se hizo proyectando en gestos aquello que la actriz creía que proyectaba como artista y aquello que quería proyectar. El problema que tenía este planteamiento es que es muy difícil expresarse de manera breve sobre uno mismo. Esto produjo que tanto la definición sobre sí misma como la secuencia de movimientos que componía el gesto fueran complejas y largas.

1. El “Teatro Foro” forma parte del movimiento teatral, creado por Augusto Boal, Teatro del Oprimido. Este teatro quiere que sus participantes reflexionen sobre la sociedad a través del teatro. El Teatro Foro es un tipo de teatro donde los espectadores participan activamente en la acción de la obra (2018, p. 67). Los actores les presentan una escena y los espect-actores pueden pararla en cualquier momento para cambiar cualquier cuestión (2018, p.70-71).
2. El *gestus* o gesto social es un concepto planteado por Bertolt Brecht en sus escritos teóricos. El *gestus* se plantea como una forma de mostrar físicamente, a partir de una acción, una cuestión social del personaje (Brecht, 2015, p. 281).
3. El “gesto psicológico” es planteado en *Sobre la técnica de actuación* de Michael Chejov (2015) como aquellas emociones que se traducen físicamente en un gesto a través del cuerpo del actor (p. 141).
4. El “gesto mitológico” es un término que plantea Richard Dyer en su libro *Stars* (1986). Este se refiere a los gestos que ciertas estrellas de cine consagradas -como podrían ser Marilyn Monroe o John Wayne- repiten en todas sus interpretaciones en la gran pantalla, siendo imposible para el espectador dividir entre la persona y el personaje. En el teatro brechtiano el actor ha de mostrarse a sí mismo, por tanto, lo que se pretende en este ejercicio es que el actor genere lo que Richard Dyer define como “star image”, una proyección de él mismo (1986, p. 152-153).



### 3. Conclusiones

Los ensayos de *Grammatica* fueron la prueba práctica de esta serie de ejercicios para asentar una técnica que permita generar un personaje en base a la teoría de Bertolt Brecht, ajustándose a aquellas cuestiones de producción que se rigen en el “VI Convenio de Teatro de la Comunidad de Madrid”. Considero que este trabajo asentó las bases y planteó problemáticas muy útiles para continuar desarrollando y revisando este planteamiento de ejercicios que ayude a generar una técnica de trabajo más certera y precisa.

Además, este trabajo de generación de personaje —en especial el trabajo sobre el gesto— resultó ser muy útil a la hora de retomar los ensayos del montaje para realizar bolos, ya que permitió a la actriz recordar con mayor facilidad la partitura de movimientos y la conexión emocional con el personaje.

Para finalizar, hay que recalcar que esto es una investigación inconclusa que se pretende ampliar, profundizar y pulir en los ensayos de próximos montajes escénicos.

### 4. Referencias

- Berlau, R., Brecht, B., Hubalek, C., Palitzsch, P., & Rüllicke, K. (1990). *Theaterarbeit*. (Berliner Ensemble, & H. Weigel, Edits.) Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Boal, A. (2018). *Juegos para actores y no actores*. (M. Merlino Tornini, Trad.) Alba.
- Brecht, B. (2015). *Escritos sobre teatro*. (G. Dieterich, Trad.) Alba.
- Chejov, M. (2015). *Sobre la técnica de actuación*. (A. Fernández, Trad.) Alba.
- Desuché, J. (1966). *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. (R. Salvat, Trad.) Ediciones Oikos-Tau.
- Dyer, R. (1986). *Stars*. British Film Institute.
- Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid. (30 de abril de 2015). VI Convenio de teatro de la Comunidad de Madrid. Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid.

# El proceso de construcción de un personaje histórico: El caso de Ernesto Guevara

Alejandro Guzmán · TAI

Una tarea fundamental de la labor actoral es la construcción de personajes. Cuando se trata de personajes que han existido en el mundo real, esa tarea plantea retos particulares. Esta investigación revisa los conceptos de creación de personajes históricos y los aplica al caso de Ernesto Guevara. Para ello, el investigador realiza una autoetnografía en la que registra el proceso de creación de dos monólogos audiovisuales en dos momentos diferentes de la vida de Guevara. El resultado es analizado por el autor y por personas vinculadas al proceso creativo. Finalmente, se propone una sistematización del proceso, que puede servir de guía para futuras creaciones.

## **Objetivos.**

El objetivo general de esta investigación es explorar, aplicar, analizar y sistematizar conceptos del proceso de creación de un personaje histórico: Ernesto Guevara.

Los objetivos específicos son:

- Entender el proceso de creación de un personaje histórico.
- Analizar la figura de Ernesto Guevara antes y después de la revolución, así como su representación en el cine.
- Desarrollar una ficha de análisis del proceso actoral de construcción de personajes.
- Aplicar los conceptos para la creación propia. Estudiar la experiencia actoral de componer un personaje histórico que haya sido interpretado por otros actores.
- Analizar la retroalimentación recibida de profesionales vinculados a la experiencia.
- Sistematizar el proceso para que pueda ser usado como guía en futuras creaciones.

## **Estado de la cuestión:**

### **El personaje histórico y su representación en el biopic.**

Se presentan los conceptos de personaje histórico y de biopic, y se plantean los principales retos de la creación de personajes reales, así como de la relación del actor con los referentes. Para ello se revisa la definición e historia de ambos conceptos, la relevancia de la creación de personajes históricos y la intervención de los conceptos de ficción y verosimilitud.

### **Construcción de personaje.**

A partir de la teoría de Aristóteles (1999), Stanislavski (1975) y Greimas (1971), se proponen los siguientes elementos para la creación de personajes: acción, contexto, psicología, aspecto y transformación. Se propone una sistematización de estos conceptos. Finalmente, se abordan las particularidades de la construcción de personajes históricos.

Ernesto Guevara y su representación en el cine

Se revisa la vida e ideología de Guevara, así como la conversión de su figura en mito, para posteriormente describir su representación en el cine.

### **Metodología .**

#### **IBA y autoetnografía.**

Este trabajo está sustentado en dos metodologías: la investigación basada en arte (IBA) y la autoetnografía. La IBA es un método de investigación cualitativa (Hernández, 2008, p. 92) que combina ciencia y arte (McNiff, 1998, p. 51) para generar conocimiento académico (Piccini, 2012, p. 3). La autoetnografía es una metodología cualitativa que combina autobiografía con etnografía (Ellis et al., 2019, p. 21).

#### **Ficha de creación de personaje.**

Para implementar este proceso artístico se crea una ficha de análisis de personaje que sirva de guía, basada en las propuestas de Galán (2007) y Sánchez-Labela (2016). Tras el proceso creativo se crea una nueva versión de la ficha, que incluye modificaciones resultantes de la reflexión sobre el mismo.

#### **Aplicación.**

El proceso creativo de esta investigación consiste en elaborar un cortometraje que contiene dos monólogos de momentos diferentes de la vida de Ernesto Guevara, interpretados por el investigador. Luego se entrevista a personas vinculadas a la creación.

Para la construcción propia del personaje, la recolección de datos consta de referencias, notas y grabaciones, y el participante es el propio investigador. El análisis de datos consiste en estudiar la aplicación de la construcción del personaje en base a los conceptos

del marco teórico, la tabla de construcción de personaje y los apuntes del proceso. Para las entrevistas, el análisis de datos consiste en la evolución y efectividad de la aplicación de los elementos de construcción de personajes vistos en el marco teórico y en la ficha de análisis.

## Resultados.

Durante el proceso creativo se aplicó la ficha de creación de personaje a ambos monólogos. En ese proceso se analizó el origen del texto y la relación del investigador con las fuentes, el análisis del texto y del personaje, el proceso de ensayos y rodaje, y el visionado del trabajo final, así como la sistematización de la ficha de creación.

A continuación, los principales resultados:

- Se aplicaron los conceptos del marco teórico.
- Los monólogos se complementan y enriquecen mutuamente.
- Sirve plantear una estrategia de revisión de recursos.
- El análisis y los ejercicios determinan el resultado.
- El análisis del personaje está ligado al análisis de la escena.
- El análisis solo es insuficiente, debe ir acompañado de ejercicios prácticos.
- Queda una posible guía sistematizada.

La ficha de análisis sistematizada que se muestra a continuación es la herramienta para trabajos futuros resultante de esta investigación:

DIMENSIÓN	ELEMENTO	CONCEPTO	FOCO
Identitaria	Nombre	Psicología	Personaje
	Edad	Psicología / Aspecto	Personaje
	Sexo	Psicología / Aspecto	Personaje
	Nacionalidad	Contexto / Psicología	Personaje
	Estado civil	Contexto / Psicología	Personaje
	Sujeto	Contexto / Psicología / Aspecto	Personaje
Física	Aspecto	Psicología / Aspecto	Personaje
	Acciones físicas posibles y hábitos físicos	Acción / Contexto / Psicología / Aspecto	Personaje / Escena
	Ritmo	Acción / Psicología / Aspecto	Personaje
	Caminata	Psicología / Aspecto	Personaje
	Risa	Aspecto	Personaje
	Gesto psicológico	Psicología / Aspecto	Personaje

	Dicción	Psicología / Aspecto	Personaje
	Referentes	Psicología / Aspecto	Personaje
Psicológica	Personalidad y temperamento	Psicología	Personaje
	Orientación sexual	Psicología	Personaje
	Deseo del personaje	Acción / Psicología / Transformación	Personaje
	Conflictos internos	Psicología	Personaje
	Urgencia	Acción / Psicología	Personaje / Escena
	Línea de pensamiento	Acción / Psicología / Transformación	Personaje / Escena
	Arco de transformación	Acción / Transformación	Personaje / Escena
	Música	Psicología	Personaje
	Imágenes	Psicología / Aspecto	Personaje
	Sociológica	Ámbito familiar	Contexto / Psicología
Ámbito educativo		Psicología	Personaje
Ámbito profesional y laboral		Contexto / Psicología / Aspecto	Personaje
Clase social o nivel socioeconómico		Contexto / Psicología / Aspecto	Personaje
Circunstancias dadas		Contexto / Psicología	Personaje / Escena
Roles		Acción / Contexto / Psicología	Personaje / Escena
Vínculo con otros personajes		Acción / Contexto / Psicología / Transformación	Personaje / Escena
Conflictos externos		Acción / Psicología	Personaje / Escena
Actancial	Objetivo (acción)	Acción	Personaje / Escena
	Destinador	Acción / Contexto / Psicología	Personaje / Escena
	Ayudante	Acción / Contexto	Personaje / Escena
	Destinatario	Acción / Contexto	Personaje / Escena
	Oponente (obstáculo)	Contexto / Psicología	Personaje / Escena
	Unidades de acción	Acción / Transformación	Personaje / Escena

Tabla 1. Ficha de análisis sistematizada.

De esta manera, los hallazgos de la investigación estuvieron al servicio de sus objetivos. Lo más valioso, en opinión del investigador, fue la confección de la guía de construcción de personaje, expuesta en la Tabla 1, que respondió al objetivo de sistematización del proceso y que resulta una herramienta útil para futuros trabajos del propio investigador, así como de otros intérpretes.

## Conclusiones

Se comprenden y exploran los conceptos de creación de personajes históricos. Se analizan y aplican al caso de Guevara en dos momentos de su vida, guiados por fichas de creación. Se analiza el proceso y se sistematiza. Así, se cumplió el objetivo general y los objetivos específicos de la investigación. Además, queda la posibilidad de continuar con el trabajo, tanto en el campo académico como en el artístico.

## Referencias:

- Aristóteles (1999). *La poética*. Tilde.
- Ellis, C., Adams, T. y Bochner, A. (2019). *Autoetnografía: un panorama*. En S. Bénard (Ed.), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa* (pp. 17-41). Universidad Autónoma de Aguas Calientes y El Colegio de San Luis.
- Galán, E. (2007). *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales*.
- Greimas, A. (1971). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Gredos.
- Hernández, F. (2008). *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. *Educatio Siglo XXI* (26), 85-118.
- McNiff, S. (1998). *Art-Based Research*. Jessica Kingsley.
- Piccini, R. (2012). *Investigación basada en las artes*. Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes Universidad de la República Oriental del Uruguay. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/235634127\\_Investigacion\\_Basada\\_en\\_las\\_Artes](https://www.researchgate.net/publication/235634127_Investigacion_Basada_en_las_Artes).
- Sánchez-Labela, I. (2016). *¿Cómo abordar la construcción de los personajes creados para ficción? Una herramienta para el análisis desde una perspectiva narrativa y de género*. En M. Oller y M. Tornay-Márquez (coord.), *Comunicación, periodismo y género. Una mirada desde Iberoamérica* (pp. 277-303). Egregius.
- Stanislavski, C. (1975). *La construcción del personaje*. Alianza editorial.

# Construcción narrativa del personaje cinematográfico: análisis sobre las representaciones de Juana de Arco en el cine

Tháis Chanes · TAI

## Objetivos

El objetivo general de esta investigación fue determinar en qué medida la construcción del personaje cinematográfico es compartida entre el/la director/directora y el/la actor/actriz, para testar la hipótesis de que la propuesta narrativa sobre un personaje cinematográfico es una coautoría. En ese sentido, fueron analizados los elementos narrativos propios de cada sujeto a partir de tres películas que tratan del personaje histórico de Juana de Arco.

Esa propuesta conllevó cuatro objetivos específicos: (i) examinar qué es el personaje, bajo la perspectiva narrativa; (ii) identificar los elementos narrativos utilizados por el/la directora/a para generar una propuesta de personaje por medio del lenguaje cinematográfico; (iii) identificar los elementos narrativos utilizados por el/la actor/actriz para generar una propuesta de personaje a través del trabajo actoral; y (iv) visionar las películas para comparar las tres propuestas narrativas sobre Juana de Arco.

Además, este estudio también pretendió servir como material de apoyo para nuevos procesos creativos de actores/actrices y directores/as para demostrar en qué medida su trabajo se influencia mutuamente y una visión multidisciplinar beneficia a ambas partes.

## Metodología

La metodología se dividió en dos fases. La primera fase buscó esclarecer los elementos teóricos necesarios para realizar el visionado en la segunda fase, por lo que comprendió el análisis cualitativo de los temas que componen el marco teórico, es decir:

(i) la construcción narrativa del personaje de cine, con base en la visión funcional de Aristóteles (2001) y Ball (2017) y la visión semiótica de Valles Calatrava (2021), Eco (2009) y Fisher-Lichte (2011);

(ii) los elementos narrativos propios de los directores, con base en las explicaciones sobre el lenguaje cinematográfico de Martin (2005), Sijll (2019), Rabiger (2009) y Antero (2007); y

(iii) los elementos narrativos propios de los actores, con base en la técnica actoral de Stanislavski (2012, 2015, 2016).

La segunda fase de este estudio correspondió al análisis cualitativo de las imágenes de archivo, relativas a las tres películas elegidas sobre Juana de Arco: *The passion of Joan of Arc* (Carl Dreyer, 1928), *Joan of Arc* (Victor Fleming, 1948) y *The trial of Joan of Arc* (Robert Bresson, 1962).

En el visionado se aplicaron los elementos narrativos encontrados en la primera fase para identificar las distintas propuestas de personaje, examinar la congruencia entre el aporte del director y de la actriz en cada obra audiovisual y comparar las propuestas entre sí respecto al personaje histórico de Juana de Arco. En otras palabras, el análisis de las imágenes de archivo fue realizado tras la identificación de los elementos narrativos propios de los/las directores/as y actores/actrices en el marco teórico. Así, esos elementos creativos fueron la clave para extraer la propuesta narrativa de cada película.

Desde la perspectiva de la dirección cinematográfica, el visionado se concentró en planos, encuadres, movimientos, iluminación, colores, localizaciones, escenarios, vestuario, objetos, música, efectos sonoros y montaje. Desde la perspectiva de la actuación, el visionado se enfocó en línea directa de acción, tiempo-ritmo, acciones físicas, rasgos físicos, expresión corporal, gestos, expresión facial, timbre, expresión vocal y pausas.

El método usado para el visionado fue la aplicación del cuadro análisis elaborado a partir de los elementos creativos de directores/as y actores/actrices, descrito a continuación.

CUADRO ANÁLISIS DEL PERSONAJE	
Elementos creativos de los DIRECTORES	Elementos creativos de las ACTRICES
<p><b>Planos</b> ¿Cuáles son los planos más recurrentes de la protagonista? ¿Cuál es el efecto buscado en los planos?</p>	<p><b>Técnica psicofísica</b> ¿Cuáles son las acciones físicas más importantes de la protagonista? ¿Cómo evoluciona el tiempo-ritmo de la protagonista en la película?</p>
<p><b>Encuadres</b> ¿Cómo es la composición de los planos? ¿La cámara aísla o resalta a la protagonista respecto al espacio físico?</p>	<p><b>Cuerpo</b> ¿Cuáles son los rasgos físicos de la protagonista? ¿Cómo la protagonista se mueve y camina? ¿Cómo es la postura de la protagonista? ¿Hay gestos típicos de la protagonista? ¿Cómo la protagonista expresa emociones en su rostro y mirada?</p>
<p><b>Movimientos</b> ¿Los movimientos de cámara son usados para seguir a la protagonista? ¿Cuál es el efecto buscado en los movimientos de cámara?</p>	<p><b>Voz</b> ¿Cómo es el timbre de la protagonista? ¿Cómo la protagonista entona y acentúa las palabras? ¿Cómo la protagonista utiliza pausas psicológicas y silencio?</p>
<p><b>Iluminación</b> ¿Cómo la luz ilumina a la protagonista? ¿Cuál es el efecto buscado con los cambios de luz?</p>	
<p><b>Color</b> ¿Cuál es el tono general de la película? ¿Cuál es el efecto buscado con el uso de los colores? ¿Hay colores que identifican al protagonista?</p>	
<p><b>Arte</b> ¿Los elementos materiales son realistas o simbólicos? ¿Hay objetos o espacios usados como metáforas?</p>	
<p><b>Sonido</b> ¿La música aporta dramaticidad o lirismo a las escenas de la protagonista? ¿Hay efectos sonoros expresivos y metadieéticos?</p>	
<p><b>Montaje</b> ¿La película utiliza técnicas de montaje alternado o paralelo? ¿Cuál es el ritmo general de la película? ¿Cuál es el efecto buscado con los cambios de ritmo?</p>	

Fuente: elaboración propia.



## Resultados.

En resumen, la investigación concluyó que el personaje cinematográfico no es construcción individual del actor o de la actriz, sino una construcción eminentemente colectiva orquestada por el/la director/a, que configura la narrativa pretendida. Eso porque la narrativa del personaje se construye a partir de elementos narrativos propios de directores/as (lenguaje cinematográfico) y actores/actrices (actuación), que se retroalimentan hacia una propuesta representativa común.

Por un lado, los/as directores/as emplean elementos propios del lenguaje cinematográfico para afectar la percepción del público, como planos, encuadres, movimientos, composición, iluminación, color, localizaciones, escenarios, vestuario, objetos, música, efectos sonoros y montaje. Por otro lado, los/as actores/actrices utilizan elementos propios del trabajo actoral, conforme el lenguaje definido por el/la directora/directora, como línea directa de acción, tiempo-ritmo, acciones físicas, rasgos físicos, expresión corporal, gestos, timbre, expresión vocal y pausas. Consecuentemente, actuación y lenguaje cinematográfico se retroalimentan en la construcción de la propuesta narrativa planteada en la obra audiovisual.

Esa coautoría permite concluir que un mismo personaje admite propuestas narrativas diversas de representación (contenido), las cuales son transmitidas al espectador a partir de convenciones específicas del lenguaje cinematográfico y del trabajo actoral (forma). Dicho de otro modo, el lenguaje cinematográfico propuesto por el/la directora/a es determinante porque afecta la actuación de los/las actores/actrices que deben adaptarse al lenguaje cinematográfico propuesto y determina la forma de percepción de los espectadores, ofreciendo una propuesta narrativa concreta de representación de un personaje entre tantas posibilidades sujetas a interpretación y revisión cultural.

Esa posibilidad de múltiples narrativas fue demostrada en el análisis de las obras audiovisuales seleccionadas. La película *The passion of Joan of Arc* sugiere a Juana como un ser humano, pues Dreyer utilizó el efecto psicológico de los primeros planos y angulaciones irregulares, mientras que Falconetti ajustó su interpretación a la pequeña escala, transmitiendo matices de emoción a través de una mirada potente y conmovedora. En cambio, la película *Joan of Arc* sugiere a Juana como una santa, pues Fleming usó diversos efectos sonoros y símbolos para evocar el sagrado, lo que fue complementado por la interpretación serena y humilde de Bergman. A su vez, la película *The trial of Joan of Arc* sugiere a Juana como un icono, pues Bresson empleó un estilo formalista, distanciado y casi documental, reforzado por la actuación neutra y robótica de Delay.

Por lo tanto, la investigación confirmó la hipótesis planteada de que la propuesta narrativa sobre un personaje cinematográfico es una coautoría compartida entre el/la director/directora y el/la actor/actriz.

## Bibliografía

- Antero, J. (2007). *Operações de câmara: gramática da captação de imagens em movimento*. Edições Universitárias Lusófonas.
- Aristóteles. (2001). *Arte Poética*. CultVox.
- Ball, D. (2017). *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Perspectiva.
- Bresson, R. (2011). *O processo de Joana D'Arc. É realizações*.
- Bresson, R. (Director). (1962). *The trial of Joan of Arc*. [Película]. Agnes Delahaie Productions.
- Caine, M. (2021). *Actuar para el cine*. Plot.
- Dreyer, C. T. (Director). (1928). *The passion of Joan of Arc*. [Película]. Societé Générale des films.
- Eco, U. (2009). *On the ontology of fictional characters: A semiotic approach*. *Sign Systems Studies*, 37(1/2), 82-98.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- Fleming, V. (Director). (1948). *Joan of Arc*. [Película]. Sierra Pictures.
- Goffman, E., Perrén, H. B. T., y Setaro, F. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Martin, M. (2005). *A linguagem cinematográfica*. Dinalivro.
- Rabiger, M. (2009). *Dirección cinematográfica: técnica y estética*. Omega.
- Schrader, P. (2019). *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. JC Clemente.
- Sijll, J. V. (2019). *Narrativa Cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento*. WMF Martins Fontes.
- Stanislavski, C. (2012). *A preparação do ator*. Civilização Brasileira.
- Stanislavski, C. (2016). *A construção do personagem*. Civilização Brasileira.
- Stanislavski, C. (2015). *A criação de um papel*. Civilização Brasileira.

Valles Calatrava, J. R. (2021). *Hacia una teoría del funcionamiento semiótico del personaje en el texto narrativo. papeles y facetas de los personajes en Tirano Banderas, de Valle- Inclán*. Signa, 30, 731-75.

# La unicidad del espacio no convencional para el teatro clásico: una dramaturgia amplificadora.

Elena Martín-Consuegra · Universidad de Alcalá de Henares (UAH)

## OBJETIVOS

Siendo rigurosos con la Historia del teatro tal y como la presentan Oliva y Torres (1994), el uso de espacios no pensados para el teatro como lugares de representación es tan antiguo como el teatro mismo –si es que en realidad podemos llamarlos espacios teatrales no convencionales–. En efecto, asumiendo que lo convencional es lo que no pertenece a los usos teatrales actuales del edificio construido para tal propósito, se podría decir que se está asistiendo a una vuelta a los orígenes.

Fischer-Lichte (1983) redefine el concepto de espacio teatral convencional en función del uso eventual de un espacio como teatro, añadiendo que la arquitectura en sí misma ya es un primer signo para el espectador (p.197). Pavis (1998), incide precisamente en que la puesta en escena de un texto clásico o moderno en este tipo de espacios arroja una nueva luz sobre él y coloca al público en una posición diferente ante el texto, ante el lugar en el que está y ante el propósito de estar allí (p.171).

El objetivo amplio de esta investigación es observar cómo los tres pilares de la escritura dramática según Alonso de Santos (1998) –el proceso imaginativo, el proceso técnico y el proceso filosófico– se transforman, potencian o resignifican en el espacio teatral no convencional (ETNC). Queremos analizar el modo en el que trabajar sobre un ETNC afecta a la dramaturgia, adaptación o versión del texto de teatro clásico, en particular textos del Siglo de Oro español.

Planteamos la hipótesis de que el impulso creativo y el proceso técnico de escritura están condicionados en el creador que trabaja en el ETNC: el que escribe para un espacio “anfitrión” ha de tener en cuenta todas las escrituras anteriores que existen sobre ese lugar –historia, arquitectura, ambiente– (Pearson, 2010). El proceso imaginativo funciona sobre un palimpsesto teatral (Turner, 2004) que está subordinado al ETNC. De igual modo, se verían modificados personajes, tramas y la propia estructura de la obra, así como la intervención del público que está, normalmente, a una distancia corta y reclama inevitablemente su espacio propio.

## METODOLOGÍA

El análisis se hace sobre la puesta en escena de dos obras de teatro: *La habitación de Laurencia*, versión libre de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y *Las tres vidas de Cardenio*, dramaturgia sobre textos de Lope de Vega, Cervantes y Shakespeare. Ambos espectáculos fueron concebidos por *Lear Producciones*, una compañía teatral madrileña con varios años de trayectoria en espacios teatrales no convencionales.

Para el análisis los casos prácticos tomamos como modelo las ideas citadas de Pearson (2010), Alonso de Santos (1998) y el trabajo de Bowditch *et al.* (2018). Establecemos el análisis en torno a tres aspectos que denominamos: génesis de la idea afectada por el ETNC; aspectos técnicos de la escritura en cuanto al ETNC y análisis del impacto de la obra en ETNC.

### Primer caso. La habitación de Laurencia.

En este caso a la compañía se le plantea la puesta en escena de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega para el 25 de noviembre, Día Internacional contra la Violencia de Género, en la Casa Museo Lope de Vega de Madrid.

Lo primero que se detecta es que, en cuanto a la **génesis de la idea**, la dramaturgia resignifica el papel de Laurencia, la protagonista femenina, y propone un espacio escénico de contraste: la habitación de una adolescente actual (la edad de Laurencia en la obra) dentro de una casa del siglo XVI. En cuanto a los **aspectos técnicos de la escritura** se hace necesaria una revisión de las tramas y la estructura de la obra, dando importancia únicamente a aquellas que apelan a la heroína de *Fuenteovejuna*, lo que conlleva una evidente reducción del número de personajes. Además se añade en la dramaturgia una perspectiva autoficcional que añade al texto vivencias similares a las sufridas por Laurencia. Por último, en cuanto al **impacto en el espacio**, se genera un vínculo emocional entre el Día Internacional contra la Violencia de Género, la versión que incluye la experiencia autoficcional y la propia Casa Museo donde Lope de Vega escribió el texto original.

### Segundo caso. Las tres vidas de Cardenio.

En este caso se estudia el encargo de un espectáculo de libre creación, pero vinculado a los textos del Siglo de Oro, para el Día del Libro. Posteriormente este espectáculo se representará en otros ETNC y en un espacio convencional: la sala Nave 73.

La **génesis de la idea** se basa en la búsqueda de un personaje común entre Shakespeare, Cervantes y Lope de Vega: Cardenio. Se utiliza el aspecto psicológico de la arquitectura no escénica: los personajes aparecen en un jardín y van tomando conciencia poco a poco de que están en un espacio teatral. En cuanto a los **aspectos técnicos**, los creadores exploran la potencialidad de este espacio dado y sus características para crear la trama a partir de un espacio frondoso donde no pueden reconocerse unos a otros. Lo más interesante de

este caso sucede en cuanto al **impacto en el espacio**, puesto que al repetir el espectáculo en un espacio convencional, aunque no se modificó ningún aspecto de la idea original ni del texto, sí observamos una modificación de la puesta en escena y sobre todo de la experiencia del espectador. Mientras que en el ETNC el espectador está dentro de ese espacio onírico, participando, en la sala convencional el espectador cambia su papel al de observador. La escenografía construida ex profeso trataba de reproducir la arquitectura del jardín que inspiró el espacio, pero no conseguía trasladar las sensaciones del espacio original. En última instancia la ausencia de techo, el espacio abierto, generaba un modo de interpretación particular en los intérpretes que no se correspondía con el modo de proyectar los personajes en un teatro al uso.

## DISCUSIÓN

1. La dramaturgia en ETNC se adapta al espacio, ya que no puede utilizar el edificio teatral y su estructura. Esta adaptación proporciona nuevos ángulos en los tres aspectos estudiados en los casos prácticos.
2. La participación del espectador es inevitable, sea o no un espectáculo participativo. El espectador se hace parte del espacio escénico puesto que los límites de este se desdibujan.
3. Al llevar el espectáculo concebido en un ETNC a un espacio teatral habitual, este pierde cierta capacidad resignificadora, pero mantiene un espíritu diferente al que hubiese mostrado si no hubiera sido concebido para el ETNC.

Como plantea Pearson (2010), si el trabajo en un ETNC implica “una actividad, una audiencia y un lugar; las oportunidades creativas estarán en el desarrollo del nosotros, el ellos y el dónde” (p.19). La potencialidad del espacio, como plantea Turner (2004) no estaría tan sólo en la superposición de capas espaciales (una resignificación histórica o emocional), sino en la potencialidad de ese evento en ese lugar concreto ante esa audiencia concreta.

## BIBLIOGRAFÍA

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

Bowditch, R., Daniel, B. T., Pace, C., y Devine, M. (2018). Four Principles about Site-Specific Theatre: A Conversation on Architecture, Bodies, and Presence. *Theatre Topics*, 28 (1) <http://dx.doi.org/10.1353/tt.2018.0016>

Fischer-Lichte, E. (1983). *Semiótica del teatro*. Arco Libros, colección perspectivas.

García May, I. (2022). *Antes del teatro*. Bolchiro.

Gómez, J. A (1997). *Historia visual del escenario*. J. García Verdugo

Miwon, K. (2002) *One place after another. Site-Specific art and locational identity*. The MIT Press.

Oliva, C. y Torres Monreal F. (1994) *Historia básica del arte escénico*. Cátedra.

Pearson, M. (2010). *Site-Specific Performance*. Palgrave MacMillan.

Pavis, P. (1996.) *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

Turner, C. (2004). *Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance*. *New Theatre Quarterly*. 20. 373 - 390. 10.1017/S0266464X04000259

# La Máscara Neutra de Jacques Lecoq y la Repetición de Sanford Meisner como herramientas complementarias para una interpretación libre de condicionamientos sociales.

Sebastián Akselrad · TAI

Con el objetivo de encontrar mayor honestidad y naturalidad en la actuación, esta investigación explora el uso de la Máscara Neutra popularizada por Jacques Lecoq en conjunto con el ejercicio de Repetición de Sanford Meisner. El estudio se centra en la posibilidad de combinar estas dos herramientas fundamentales de estas dos pedagogías teatrales/actorales que, a priori se muestran antagónicas, con la intención de beneficiar al actor y la actriz en la deconstrucción de sus comportamientos sociales habituales.

Se identificaron los usos y objetivos de la Máscara Neutra y la Repetición relacionándolos con las teorías de acción social propuestas por Erving Goffman, tanto desde su perspectiva de la interacción cara a cara como su correspondencia con los órdenes sociales mayores. La razón radica en que, según el sociólogo canadiense, los individuos, al encontrarse en una situación de interacción cara a cara, realizan una serie de procedimientos y rituales que afectan y condicionan sus formas de expresarse (Herrera Gómez, y Soriano Miras, 2004 p. 61).

Se propuso a la Máscara Neutra de Lecoq y al ejercicio de Repetición de la Técnica Meisner como posibles instrumentos para despojar al actor y la actriz de este tipo de respuestas psicológicas y corporales, para poder, entonces, alcanzar interpretaciones más honestas y verdaderas.

La metodología utilizada fue mixta. La línea de investigación fue cualitativa interpretativa y hermenéutica en tanto que se propone realizar una exégesis, reconociendo

la complejidad de la realidad estudiada (Sandoval Casilimas, 2002, p. 11-70), con un “constante interjuego entre la realidad y la formación de conceptos” (Anguera Argilaga, 1986, p. 26). Se puede considerar la metodología también como descriptiva en tanto que se utilizarán elementos cualitativos y cuantitativos dentro del análisis, teniendo en cuenta que las categorías descritas no son rígidas y tienen el objetivo de caracterizar la situación estudiada indicando sus “rasgos más peculiares o diferenciadores” (Morales, 2012, p. 01).

Finalmente, auto-etnográfica en tanto que tiende a comprender las acciones estudiadas “desde un punto de vista interno” (Sandoval Casilimas, 2002, p. 61). Las técnicas e instrumentos de recogida de datos han sido:



- Taller investigativo / Focus group

- Encuestas

- Entrevistas

En el marco teórico se identificó que el fin que intentan alcanzar ambas herramientas pareciera ser el mismo, buscando entrenar a un/a actor/actriz, que pueda trabajar dejando revelar, con valentía, su verdadero mundo interior (Lecoq, 2000, p 52; Murray, 2002, p. 27; Copeau, 1988, p. 293; Abbot, 2012, p. 167; Esper, y DiMarco, 2012 p. 39-40). Ambas lo hacen a través de la eliminación del diálogo. La máscara no admite el uso de la voz (Oliva, 2016, p. 1672), y la repetición elimina la posibilidad de un intercambio coherente (Meisner, 2002, p. 95). Esto se relaciona con Goffman en el sentido de que para él, la conversación en sí ya "es un pequeño sistema social" (Goffman, 1967, p. 113).

A partir de las entrevistas y del análisis realizado tras el taller investigativo, se entendió que quien facilite el aprendizaje debería hacerlo, primero con conocimiento en la materia y luego, con extremado cuidado y cariño puesto que los desafíos con los que

se encuentran los/las estudiantes, son de carácter personal y por tal delicados. Respecto al aprendizaje, podría entenderse que se trata de un proceso que, en ambos casos, conlleva tiempo y que ambas herramientas comparten el objetivo de lograr mayor libertad de expresión.

Del laboratorio, también surgió que pareciera existir un particular interés por parte de los/as actores/actrices por que demandan las reglas impuestas por los ritos dentro de las situaciones de interacción social descritas por Goffman (1956, 1955, 1959, 1971).

Haber incorporado la Máscara en conjunto con sus dinámicas y juegos físicos podría ser una de las razones por las cuales se notó que los/las participantes manifestaban con mayor facilidad sus impulsos y emociones de forma corporal durante el ejercicio de Repetición.

La principal conclusión que alcanza esta investigación es en relación al objetivo de ambas herramientas: liberar al actor de sus hábitos adquiridos en pos de una interpretación sincera y verdadera a través del autoconocimiento del individuo como medio para despojar al sujeto de las normas que se establecerían en el ámbito de las interacciones sociales descritas por Erving Goffman (1956, 1955, 1959, 1971). Esta verdad necesaria para el actor contrastaría con la teoría del canadiense, que en su investigación asegura que en las relaciones sociales no sería necesario que los individuos expresen sus sentimientos o su verdad, sino que, al contrario, sería necesario que "todo participante reprima sus sentimientos inmediatos" de forma que su performance (desempeño social), sea aceptable a los otros (Goffman, 1959, p. 20).

En la práctica, lo investigado podrían ser las bases teóricas para generar un modelo técnico que combine ambos procedimientos para el entrenamiento en el autoconocimiento de actores y actrices que busquen realizar su trabajo con mayor honestidad y verdad personal, siendo este un entrenamiento de des-socialización holístico (cuerpo + impulsos), paso a paso con devoluciones cándidas y precisas generando espacio de libertad y vulnerabilidad.

Finalmente, se entiende que ambas herramientas y, por tal, el posible entrenamiento derivado de esta investigación propiciarían una sociedad más verdadera y autoconsciente, entendiendo la dialéctica que según Goffman se genera entre el micro análisis y el macro-análisis social dónde una modificación en la interacción cara a cara de los individuos podría afectar la sociedad en un sentido más amplio (Herrera Gómez, y Soriano Miras 2004, p. 73).

Bibliografía utilizada en el acta:

Abbott, J. (2012). *The acting book*. Nick Hern Books.

Anguera Argilaga, M. T. (1986). La investigación cualitativa. *Educar*, núm. 10, 23-50. Copeau, J. (1988). *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti (The Place's Theatre. Anthology)*. A cura di Editor Aliverti, M. I., Firenze: La Casa Usher. Esper, W. & DiMarco, D. (2008). *The actor's art and craft*. Anchor Books. Goffman, E. (1955). On Face-Work: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction. *Psychiatry*, 18, n. 3, 213-231.

Goffman, E. (1956). The Nature of Deference and Demeanor. *American Anthropologist*, 58, 473-502.

Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nueva York: Doubleday Anchor Books.

Goffman, E. (1963). *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*. Glencoe: Macmillan.

Goffman, E. (1964). The Neglected Situation. *American Anthropologist*, 66, n. 6. Parte II, 133-136.

Goffman, E. (1969). *Strategic Interaction*. University of Pennsylvania Press, Filadelfia.

Goffman, E. (1971). *Relations in Public*. Nueva York: Basic Books.

Goffman, E. (1974). *Frame Analysis*. Nueva York: Harper & Row.

Goffman, E. (1981). *Forms of Talk*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

- Goffman, E. (1983). *Interaction Order*. American Sociological Review, 48, 1-17.
- Herrera Gómez, M. y Soriano Miras, R. (2004) *La teoría de la acción social en Erving Goffman*, Papers Nro 73, 59-79
- Lecoq, J. (2000) *El cuerpo poético*. Traducción de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. Alba.
- Meisner, S. & Longwell, D. (2002) *Sobre la actuación*. Traducción de Catalina Buezo Canalejo y Luis Guerra Salas. La Avispa.
- Morales, F. (2012). *Conozca 3 tipos de investigación: Descriptiva, Exploratoria y Explicativa*. Recuperado, 11, 2018.
- Murray, S. (2002) *Tout Bouge: Jacques Lecoq, Modern Mime and the Zero Body*, en Chamberlain, F. y Yarrow, R., (ed) *Jacques Lecoq and the British Theatre*. Routledge.
- Oliva, G. (2016) Education to Theatricality and Neutral Mask: Psycho-Pedagogical Approach. *Creative Education*, 7, 1656-1675. <http://dx.doi.org/10.4236/ce.2016.711169>
- Sandoval Casilimas, C.A. (2002) *Investigación cualitativa*. Recuperado de [http://desarrollo.ut.edu.co/tolima/hermesoft/portal/home\\_1/rec/arc\\_6667.pdf](http://desarrollo.ut.edu.co/tolima/hermesoft/portal/home_1/rec/arc_6667.pdf)

## **Sección #2**

**Obra artística**

# El ensayo audiovisual en las metodologías artísticas de investigación. La experimentación audiovisual como forma de investigación e instrumento de pensamiento

Anna Katarina Martin · Universidad Complutense de Madrid (UCM)

Objetivos.

Realizo mi investigación doctoral en la Universidad Complutense de Madrid. El objeto de la tesis es *Las mujeres suecas en el cine español*, como modelos alternativos para la transformación y acción social y política. El alcance del trabajo está todavía en proceso de definición. En un principio se trata de obtener una visión del cine español entre los años 50 y 70 desde una perspectiva feminista. El foco de interés está en los años 60 principalmente: *el boom turístico, el cine del desarrollismo y posteriormente el cine del destape*.

La investigación se enmarca entre las ciencias sociales y las humanidades, aborda tanto las formas y contenidos de los textos audiovisuales analizados como sus procesos de producción, recepción y circulación, combinando la tradición del análisis textual con las herramientas propias de los estudios visuales. En su desarrollo se ha realizado un análisis de obras referenciales creando así un marco teórico; configurando un inventario de imágenes y películas según el género al que pertenecen con el propósito es explorar los procesos fílmicos mediante prácticas procesuales para aproximarnos al argumento de la película. El ensayo, escrito o audiovisual no está definida de antemano, más bien es el resultado de un proceso de experimentación abierto que combina estrategias de análisis crítico y creación original. La investigación artística (ni ciencia, ni creación pura) carga consigo una tradición de indisciplina metodológica que siempre ha tenido dificultad para encontrar su lugar en el mundo académico. Por una parte están las ventajas de esta inestabilidad pero por otra la desconfianza de los medios institucionales de producción del saber que se construyen a través de la estabilidad del conocimiento. Una parte sustancial de esa dificultad es la naturaleza 'audiovisual' de los argumentos construidos por el ensayo.

Como el ensayo literario, el ensayo audiovisual es una forma de análisis incompleto, ya que su propósito es documentar la relación y la reacción del sujeto ante el objeto estudiado. Autores como Catherine Grant<sup>1</sup> defienden la legitimidad científica de esta forma de

1. El vídeo-ensayo como forma de pensamiento audiovisual tiene sus referentes en el denominado cine de ensayo y algunas producciones incluidas dentro del ámbito del videoarte. Referentes históricos, las publicaciones de *Cahier du Cinema* y metodologías relacionadas con autores de la Nouvelle Vague como Jean Luc Godard, Chris Marker, y ante todo Agnes Varda, y referentes teóricos actuales Catherine Grant, Cristina Álvarez y Adrián Martín.

producción de conocimiento sobre el cine y nuestra relación con él en el contexto universitario, como una forma alternativa de comunicación verbal (un libro, artículo o conferencia). Otros autores como Adrian Martin y Cristina Álvarez López<sup>2</sup> defienden la construcción de argumentos puramente 'audiovisuales', es decir, sin recursos como la narración en off o cualquier forma de texto escrito. En lugar de ilustrar una tesis o idea previamente construida propongo pensar en lenguajes cinematográficos<sup>3</sup> y dejar que el argumento se desarrolle a partir de las nuevas relaciones formales y temáticas nacidas de la práctica de manipulación continuada de la imagen cinematográfica. Cuando investigamos queremos encontrar cosas nuevas, producir un nuevo saber. Es lo que los ensayos audiovisuales tienen el potencial de hacer, pero ese nuevo saber suele ser distinto de aquello a lo que estamos acostumbrados. Activan todo un repertorio de recursos formales y se ven modificados por los comentarios o la intervención directa del autor o la autora. En este ejercicio de montaje, a diferencia del reportaje, no se busca la objetividad ni llegar a una conclusión definida.

### **Metodología.**

Como investigadora, me propongo practicar esta nueva forma de escritura experimental para hablar del objeto de estudio: *el mito de la mujer sueca en el cine español*. El ensayo se revela como una forma de escritura audiovisual capaz de articular una línea de pensamiento que se aleja de las formas más convencionales<sup>4</sup> y así entablar con las espectadoras una relación intelectual y emocionalmente activa que pueda abarcar las potencialidades de estas prácticas. Una forma de escribir con imágenes al servicio de la creación y la libertad del pensamiento. Esta práctica se inscribe en una tradición que piensa la imagen a través de la imagen, heredera del cine experimental y el cine ensayo; a los que se puede añadir el videoarte y las vídeo instalaciones, las prácticas artísticas como el collage o el fotomontaje, la crítica de cine y los estudios fílmicos. Se distinguen, principalmente, dos registros: el poético y el explicativo<sup>5</sup>, o lo que Cristina Álvarez y Adrian Martin llaman la tendencia del cine-poema y la tendencia de la demostración pedagógica. El modo explicativo es más claro y comprensible, pero su potencial audiovisual queda en un segundo plano, subordinado al lenguaje como ocurre en *Un lugar en la imaginación llamado Suecia 04/2020*. Forma parte de la instalación del mismo nombre que se presentó en ExpoDOC, una exposición colectiva que tuvo lugar en mayo de 2022 y que

2. Álvarez López, Cristina. Martin, Adrián. The one and the many. Making Sense of Montage in the Audiovisual Essay. noviembre 2013 / enero 2015

3. Varda, Agnès: Varda par Agnès, París: Cahiers du cinéma, 1994. Las herramientas de los programas de edición, normalmente conocidas como herramientas de postproducción, se convierten en herramientas de producción. Por un lado, estas herramientas son, precisamente, las que conceden al ensayo audiovisual la categoría de ensayo. Las que nos permiten escribir con imágenes y sonidos —la cinécriture de Agnès Varda.

4. Por el otro, también funcionan como herramientas de puesta en escena, de fotografía, de sonido. Con ellas, podemos unir dos planos, pero también podemos cambiar el encuadre, modificar detalles, oscurecer o eliminar parte de la imagen, alterar la luz, el color o el contraste, suprimir, alterar o añadir sonidos y música, crear sobreimpresiones que no existían en el material original.

5. Publicado en Transit: cine y otros desvíos, 2014. Un texto de Christian Keathley, donde establece algunas de las pautas, retos y posibilidades que ofrecen los ensayos audiovisuales para pensar el cine. Notas sobre la crítica audiovisual y la cinefilia (un vocabulario audiovisual) The Unattainable Text (ensayo de 1975) —escrito inmediatamente antes de la revolución del vídeo (los cambios tecnológicos, particularmente los medios audiovisuales) y las distintas formas de crítica.

acogió proyectos de todas las líneas de investigación<sup>6</sup>, usando el espacio expositivo como espacio de investigación y experimentación con el objetivo de aportar una visión general de aquello que se realiza dentro del Programa de doctorado de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. El modo poético, en cambio, explora más a fondo el potencial audiovisual de este tipo de crítica cinematográfica. Pero corre el riesgo de resultar demasiado opaco o críptico, de no ser entendido y especialmente, de no ser aceptado como crítica. En el ensayo *Mónica días de viejo color*, 2020 sigo este ejemplo — utilizado con frecuencia por Catherine Grant — basado en correspondencias estilísticas: los ecos entre planos de filmes aparentemente distintos, los arreglos de color, ciertos gestos o temas musicales. La idea que incorporé a la pieza — investigar a partir de un diálogo ficticio y como las imágenes y sonidos de dos películas pueden afectarse por visionado simultáneo, surge del trabajo directo con los materiales de un proceso en el que la acción precede al pensamiento. Si cuando escribimos intentamos dar forma a un pensamiento, aquí se trata de encontrar “una forma que piensa, una forma capaz de generar ideas en movimiento” (Godard, Jean-Luc. (1988-1998) *Histoire(s) du cinema*) y en el ensayo audiovisual, obligatoriamente, es una cuestión relacionada con el montaje. En la historia del cine contrasta el montaje a la puesta en escena (entendida como la organización espacial y pictórica del cuadro) pero en la era digital montaje y puesta en escena no solo se acercan, sino que se confunden y forman un todo. Hoy el montaje es más que un plano que sigue a otro, más que cortar y dividir, más que una simple sucesión de cuadros. En realidad, siempre fue mucho más que esto<sup>7</sup>, pero ahora la tecnología digital nos permiten verlo de forma más clara. Cuando hablamos de montaje, no solo nos referimos a su función narrativa o secuencial, sino al arreglo, cambiante y dinámico de la totalidad de elementos que componen una obra. En otras palabras, montaje es todo lo que tiene que ver con la disposición, con la puesta en contacto o en conflicto de distintas percepciones.

### **Resultados.**

Estos ensayos, como casi todos mis trabajos, vienen acompañados de un texto. Para enriquecer este tipo de crítica cinematográfica, los diferentes medios, los distintos formatos y formas pueden explorar otros aspectos. Por esta razón, siempre que es posible, intento hacer uso de una diversidad de medios. Como una estructura de exploración y análisis en contextos de formación, investigación y producción artística, el vídeo-ensayo como forma de pensamiento audiovisual puede considerarse una creación experimental, pero también una estructura de alfabetización y un instrumento válido para diferentes contextos de investigación. Sus características pedagógicas lo convierten en una estrategia apropiada en la comprensión de las diferentes formas, procedimientos y técnicas relacionadas con el audiovisual contemporáneo. La aplicación como herramienta, dentro y fuera de las Artes, ofrece distintas estrategias que pueden ser útiles en todo tipo de estudios, pero especialmente en la *Investigación basada en Artes*.

### **Conclusiones.**

La ponencia *El ensayo audiovisual como medio de reflexión crítica y soporte de*

*investigación* es una presentación-demostración de la aplicación y explicación de este proceso de trabajo. Utilizo el ensayo audiovisual como estructura de exploración y análisis. El carácter documental de las imágenes conecta con una realidad política e histórica de la tesis. *Un lugar en la imaginación llamado Suecia*, es un ensayo fílmico a modo collage a partir de dos relatos que conforma un audiovisual explicativo subordinado a las narraciones en voz en off. Mientras *Mónica días de viejo color* combina ritmo, ideas y emociones explorando todo el potencial audiovisual de criticar la imagen desde la imagen.

### **Enlaces a trabajos previos relacionados para facilitar la comprensión de la ponencia y el texto:**

#### EL ENSAYO AUDIOVISUAL EN LAS METODOLOGÍAS ARTÍSTICAS DE INVESTIGACIÓN

La experimentación audiovisual como forma de investigación e instrumento de pensamiento

Duración 14 min CONGRESO AIE TAI 11/2022

Enlace <https://www.youtube.com/watch?v=DKHCFLSDPrC>

#### MONICA DÍAS DE VIEJO COLOR

Duración 7 min Año de producción UCM 12/2020

Enlace <https://vimeo.com/492204511>

#### A PLACE CALLED SWEDEN/ UN LUGAR EN LA IMAGINACIÓN LLAMADO SUECIA

Duración 9 min Año de producción UCM 04/2022

Enlace <https://vimeo.com/708870648>

### **Citas y referencias bibliográficas**

Astruc, Alexander. 1988. "Nacimiento de una nueva vanguardia: La cámara stylo", en *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.

Adorno, Theodor W. "El ensayo como forma" en *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.

Blümlinger, Christa. 2007. "Leer entre las imágenes". En *La forma que piensa*, Weinrichter, Antonio (ed.). Pamplona: Gobierno de Navarra.

Burgin, Víctor. 2006. Thoughts on 'research' degrees in visual arts departments. En *Journal of Media Practice* 7(2): 101-108.

Comolli, Jean-Louis. 2010. *Cine contra espectáculo; Seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.

Derrida, Jacques y Stiegler, Bernard. 1998. *Ecografías de la Televisión*. Buenos Aires: Eudeba, Universidad de Buenos Aires.

Doane, Mary Ann. 1991. *Femme Fatales: Feminism, film theory, psychoanalysis*. New York and London: Routledge.

Doane, Mary Ann. 2000. *Film and Masquerade: Theorizing the Female Spectator*. En Stam.



- Godard, Jean-Luc. 1986. *Godard on Godard: Critical Writings by Jean-Luc Godard*. New York: Da Capo Press.
- Grant, Catherine. 2014. 'The Shudder of a Cinephiliac Idea? Videographic Film Studies Practice as Material Thinking', *Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image* 1 (1): 49–62. Doi: 10.14591/aniki.v1n1.59
- Huizinga, Johan. 1972. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jay David Bolter e Richard Grusin. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Kaplan, E Anne. 1988. *Cine de mujeres. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- Kaplan, E Anne. 2000. *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Keathley, Christian. 2011 'La Caméra-Stylo: Notes on Video Criticism and Cinephilia', en *Klevan and Andrew, y Clayton, Alex (eds.) The Language and Style of Film Criticism*. Londres: Routledge:
- Kuhn, Annette. 1994. *Woman´s picture; Feminism and Cinema*. New York: Verso.
- Robert y Miller, Frank (eds). *Film and Theory: An Anthology*. New York: Blackwell Publisher: 495-509.
- Lukács, Georg. 1975. "Sobre la esencia y forma del ensayo". En *El alma y las formas y La teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo.
- Machado, Arlindo. 2010. *El filme-ensayo*. La Fuga, 11. <https://lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>
- Martin, Adrian, y Álvarez López, Cristina. 2015. *The audiovisual essay as art practice*. In: *NECSUS. European Journal of Media Studies*. <https://doi.org/10.25969/mediarep/15171>
- Martin, Adrian, y Álvarez López, Cristina. 2007. 'Writing in Images and Sounds', *Sydney Review of Books*, 1 February 2017, <http://sydneyreviewofbooks.com/writing-in-images-and-sounds/>.
- Mulvey, Laura. 1975. *Placer Visual placer and Narrative Cinema*. *Screen* 16.3: 6-27.
- Levitin, Jacqeline. 2012. *Woman´s Pictures, Guidelines for Feminist Criticism*. *Jump Cut* 54.
- Weinrichter, Antonio (ed.) 2007. *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra.

Documento audiovisual

Godard, Jean-Luc. (1988-1998) *Histoire(s) du cinéma* <https://www.filmin.es/serie/histoires-du-cinema>

# Made in China: Proyecto tipográfico de arte contemporáneo frente a la COVID-19

Patricia Claudia Barrios · Universidad Politècnica de València (UPV)

## RESUMEN

La Serie *Made in China*, es un proyecto artístico tipográfico que brinda voz crítica a los acontecimientos de la pandemia de la COVID-19 y ha comprendido la realización de 14 obras concordantes con los 14 días de aislamiento que se debían guardar a modo de cuarentena ante la presencia de la enfermedad. La narrativa visual utilizada conduce al espectador a lugares y objetos comunes, comprensibles por su cercanía cotidiana. Presenta una fuerte identidad española y ha sido realizada con materiales e instrumentos reutilizados, reciclados y/o en desuso; y objetos hallados en el entorno cercano. De este modo, el proyecto acerca al espectador a nuevas prácticas artísticas sostenibles en respuesta a los nuevos desafíos de los retos del sXXI, alineados con los 17 ODS.

Ai Weiwei dice: "... el arte contemporáneo posee la posibilidad de ser un ente cuestionador permanente, pudiendo generar las nuevas preguntas acerca del mundo, con respecto a los acontecimientos socio-políticos, culturales y medioambientales del siglo XXI". (Cultura UNAM. *El arte de Ai Weiwei en el MUAC*. Ciudad de México: cultura.unam.mx <https://cultura.unam.mx/evento/el-arte-de-ai-weiwei-en-el-muac> [Consulta: 20 de Junio de 2020].

A esta presentación se ha sumado el Proyecto I AM A MIGRANT, llevado a cabo en el centro de la ciudad de Valencia, España; la cual consiste en una investigación fotográfica documental llevada a cabo en las calles del centro de la ciudad, mostrando de este modo la gran corriente migratoria que existe en la misma.

El punto de partida del proyecto han sido las imágenes obtenidas durante la huelga de 1968 en Estados Unidos, donde miles de trabajadores negros se han manifestado de forma pacífica realizando una caminata en fila, sosteniendo en sus brazos carteles blancos con la leyenda en color negro que decía: I AM A MAN.

Bajo esta premisa, se confeccionaron los mismos carteles respetando el idéntico diseño, misma tipografía y color, con la leyenda en inglés de "Yo soy un migrante".

Considerando que los acontecimientos de 1968 crearon un hito histórico, cuyo cartel se ha convertido en un signo identificador de aquella manifestación sindical. La intención de igualar a todos los seres humanos en esa oportunidad se replica en esta propuesta,

en la que se presenta la idea de que muchas personas poseemos carácter migratorio en España, más allá de nuestras diversas nacionalidades, demostrando la equidad migratoria y todo lo que conlleva este título, generando un discurso de fácil decodificación signífica.

*Todo es simple pero no obvio*, en búsqueda del asombro y la complicidad con el espectador. El vídeo se ha presentado en ByN, y se ha musicalizado con un tema latinoamericano sensible. Esta postura se adopta con el fin de recrear la misma época documental de los hechos en Estados Unidos, creando una atmósfera, que acierta en contrastes introspectivos y aciertos visuales a la hora de reivindicar las posturas de otorgar voz crítica a los acontecimientos de los retos actuales del sXXI, alineados con la Agenda 2030.

## **OBJETIVO GENERAL**

Creación de piezas artísticas tipográficas, construidas con materiales celulósicos, textiles, elementos cotidianos, reciclados y/o de bajo coste; aplicando técnicas artesanales de montaje, recorte, grabado y bordados. Creación de documental en ByN sobre la migración en España, utilizando el lenguaje de la fotografía como discurso narrativo.

## **METODOLOGÍA**

Dicha investigación, ha utilizado metodologías cualitativas y hermenéuticas, También, se han considerado la experimentación de técnicas, materiales y procedimientos tipográficos y fotográficos con especial aplicación en el ámbito del arte contemporáneo; sumando a todo ello, la posibilidad de redactar sobre los resultados una vez terminadas las piezas, metodología actual utilizada en Bellas Artes, hoy en día.

## **CONCLUSIONES**

La *Serie Made in China* es provocadora, sutil y comprometida, con imágenes sencillas y potentes, construida con materiales reciclados, reutilizados y de bajo coste, asequibles y. La originalidad de las imágenes tipográficas obtenidas, simples pero no obvias, juegan un papel primordial en el mensaje buscado, comprensibles en nuestro entorno cotidiano.

El tiempo, la paciencia, la reflexión y la agudeza visual, invitan al diálogo cómplice con el espectador, invitándole a una reflexión obligada y audaz. La estructura de la investigación ha sido ampliamente didáctica, siendo posible llevarla a la práctica como aporte innovador contemporáneo en Bellas Artes.

En síntesis, el trabajo desarrollado durante la "praxis tipográfica" y la teoría que surge de ella ha permitido realizar una introducción a innovadores lenguajes plásticos contemporáneos. La definición de Ai Weiwei: de que el arte contemporáneo puede funcionar como ente cuestionador, proponiendo nuevas preguntas acerca del mundo, ha sido corroborado en la factibilidad de su ejecución.

La investigación fotográfica documental I AM A MIGRANT, ha continuado los cánones llevados a cabo en la anterior investigación, pudiendo aún más potenciar el mensaje de la Serie tipográfica. Ambas se complementan e invitan al espectador a realizar segundas lecturas, de carácter profundo y de ejecución de acciones Work in Progress continuo frente a la Agenda 2030.

## **BREVE BIBLIOGRAFÍA**

AMBROSE, G. Y HARRIS, P. (2015). *Genios del diseño. Métodos y procesos de los pensadores creativos*. Barcelona, España: Blume.

BELINCHE, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata, Argentina: Edición Argentina.

BERGSTRÖM, B. (2017). *Tengo algo en el ojo. Técnicas esenciales de comunicación visual*. Barcelona, España: Promopress.

BLACKWELL, L. (1993). *La tipografía del SXX*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

CARRERE, A. (2009). *Retórica tipográfica*. Valencia, España: UPV.

CHAVES, N. (2005). *La imagen corporativa*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

HOLZWARTH, H. WERNER. Y TASCHEN, L. (2016). *Arte Moderno*. Colonia, Alemania: Taschen.

LUPTON, E. (2012). *Intuición, Acción, Creación. Graphic Design Thinking*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

LUPTON, E. (2016). *Pensar con tipos*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

MARÍN ÁLVAREZ, R. (2013). *Ortotipografía para diseñadores*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

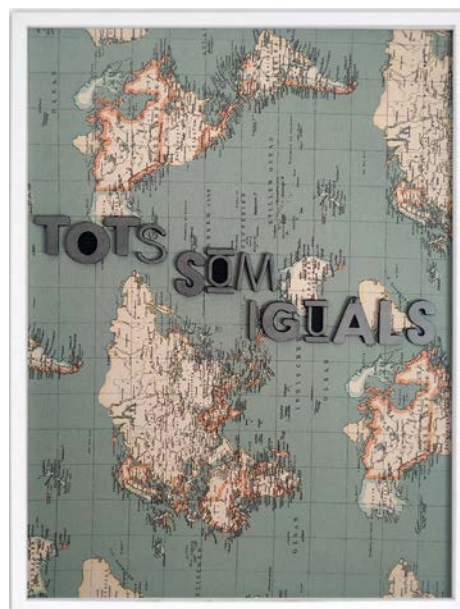
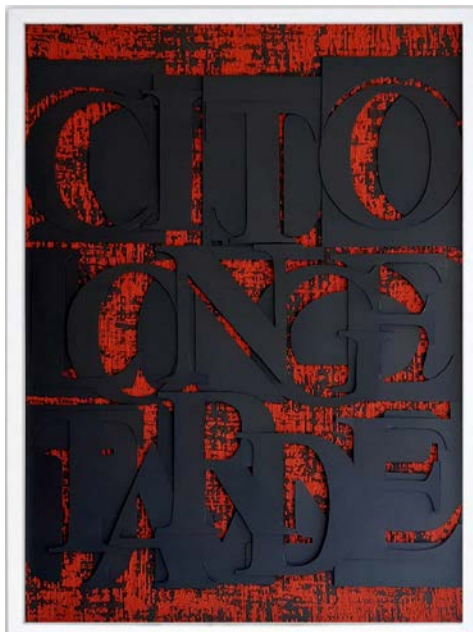
MARTÍNEZ, CH. (2014). *Manual de recursos tipográficos. Una guía para experimentar con tipografía*. Valencia, España: Campgràfic.

MEGGS, P. (2000). *Historia del diseño gráfico*. Ciudad de México, México: Mc. Graw-Hill.

MUNARI, B. (2018). *Fantasía. Invención, creatividad e imaginación en las comunicaciones visuales*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

RIVERS, CH. (2011). *Taller de tipografía*. Barcelona, España: Promopress.

ROS, A. (2006). *Diseño gráfico*. Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Editorial Argonauta.



Obras de Patricia Claudia Barrios

SAMARA, T. (2008). *Tipografía para diseñadores. 850 tipos de letra y 40 gamas cromáticas*. Barcelona, España: Blume.

SORIA, M. (2011). *Jasper Johns: Las huellas de la memoria*: Institut Valencià d'Art Modern. Valencia, España: IVAM.

VISOCKY O` GRADY, J. Y K. (2018). *Manual de investigación para diseñadores*. Barcelona, España: Blume.

# Cowboys: East Germany.

## Research into a Visual Culture.

Eric O'Connell · Northern Arizona University

### Introduction:

Cowboys: East Germany examines the constructed identities and practices of the American Western Cowboy and “cowboy lifestyle” as taken up and lived by the people of former East Germany. From 1961 to 1989, The Wall separates East Germany, the Deutsches Democratic Republic (DDR), from West Germany on a global scale, physically demarcating the Cold War’s boundary separating the Communist East from the Capitalist West. Developing behind “The Wall,” the idea of the Cowboy represents a type of freedom and individualism for East Germans, as imagined in the lifestyle of the Cowboy. Emerging from the shadows of Communism, the adopted – and well-adapted – cowboy lifestyle re-imagines the cowboy ethos as agency to hold on to what is seen as ‘good’ from Communism and eschew perceived ills of Capitalism. Values the East German cowboys wish to retain and “bring over” from their communist past – like helping one’s neighbor, a non-materialist rural life, family values, and attachment to the land and working with animals – are reinterpreted as “cowboy” values from an imagined American West.

In this series, part of a broader collection of portraits, documentary images, and a documentary film, I began with an older view camera, 4x5, similar to cameras used to document the American frontier. Later, in 2016, a digital camera was used with digital resolutions matching that of 4x5 film. Both formats reveal the rich details with which the cowboys authenticate and construct their identities. Documented as found, whether at a rodeo, other events, or at their homes, they present themselves as they are for the camera. The photo invites inspection and consideration of dress as part of constructed identity by isolating the subject from the environment against a black backdrop. In addition to a visual tool, the black background, isolating the subject, stands as a metaphor suggesting many of the subject’s experiences behind The Wall and isolation from the West.

During trips to Germany from 2002-2016, I photographed these self-constructed cowboys, cowgirls, and their gatherings at rodeos, dance halls, saloons, and saddleries. The idea of the Cowboy and the American West took hold in former East Germany when it separated West Germany and the rest of the Western world. The West represented freedom and individualism. Even after the fall of The Wall (1989) and Capitalism replaced Communism, the Cowboy remained an iconic symbol because it came to represent a non-materialist, rural life and an attachment to the land.





Photographies by  
Eric O'Connell

## Explanation of the research

### Abstract:

Cowboys: East Germany is about popular culture and begins in the West – of America. It involves Folk traditions, negotiations of power, individual and group identity, and cross-cultural representation. Identity can shift over space and time and be re-represented, adopted, and adapted to serve a purpose. It can thrive, become something original, and serve a new purpose in its new home. This research intends to discover what that purpose is and to what extent – how and why – representation by a group of East Germans who identify with the idea, or the ethos, of the American Western Cowboy, which thrived and still thrives today. With modern media – digital video and film photography, traditional ethnographic questions proposed and answered reveal trans-cultural representations of a seemingly out-of-place culture. Spanning an ocean, temporal space, continents, language, and different ideological nation-states, we explore a popular culture shift from its roots in America to an unlikely place in a former communist state. Originating in socialist Germany, an unlikely culture has brought to the present day – through an adopted and adapted lifestyle – the spirit of the American Western Cowboy.

### Research:

This project begins with a reading of a reference in a best-selling book called *Fast Food Nation*, in which the author, journalist Eric Schlosser, presents an irony. Writing about fast food coming from the West in America – where there is the culture of Cowboy – and moving East as it developed, he remarks that in the former East, the first McDonald's happens to be in this town called Plauen, where (ironically) there is a cowboy culture. He then described some of the cowboys he saw, describing the American Western Cowboy – but in East Germany?

Questions that led to an ethnography:

- Is former East Germany such an unlikely place for this lifestyle to develop?
- What does it mean to be a cowboy in East Germany?
- What does “cowboy” represent to the men and women here and there? Is it different? Is it the same?
- What notion or ideology identifies one as a cowboy?

Their representation of ‘cowboy’ is their projected identity or their representation of the self.

- How did this come about?

- What are the mechanisms of its evolution?

- Why and how has it sustained itself?

These ethnographic questions and other identifiers are brought to the fore here. What is a Cowboy? Who can be a cowboy? If people who do not ride horses nor work with cattle can be (identify as) Cowboy, how is this produced? Stuart Hall defines the practices of representation as “the embodying [combining] of concepts, ideas, and emotions in a symbolic form which can be transmitted [as in an advertisement] and meaningfully interpreted.” (1997). The production of meaning (representation) only has meaning if the

sender and the receiver share or can translate the meaning in the same cultural space. How is meaning encoded and decoded? Coding happens through a shared cultural space. How is a shared cultural space constructed? Construction happens through language and the sharing of meaning. Further, how is this meaning represented across a shared cultural space?

Some identifiers are practicality, self-reliance, self-sufficiency, being in touch with nature, politics, freedom, and individuality.

De Certeau, in *The Practice of Everyday Life*, speaks of popular culture as those behaviors of the “ordinary man,” which make up everyday life. The “usage, or consumption,” and “modes of behavior” in popular culture are part of an individual’s agency to act in society. (1984). Consumption is part of any popular culture, and the cowboys in Germany are no exception. What influenced a group of people to carve out a niche in a society ideologically opposed to the freedom and individual expressions associated with the West in general and with the American Western Cowboy in particular? Within an overt system of control such as Communism – which might be the ultimate ideological negation of an individual’s free will – de Certeau would argue that their “power,” their “strength of difference,” lies in procedures of “consumption.” Lacking the means to challenge the dominant social order, this group found a way to escape without leaving. Strategies and tactics are at play here, linguistically and representationally. To say emphatically, in English, “I am a cowboy.” To dress in cowboy boots and a western belt buckle and wear a cowboy hat furthers an outward representation through consumption.

The act of consumption is in strict opposition to the ideology of Communism. These strategies of representation solidify an identity within a dominant power structure. De Certeau describes this agency as *la perruque*. Stealing without taking anything, sticking it to the man (so to speak) without him noticing, is *la perruque*. Adopting and adapting the ethos of Cowboy is the individual agency of *la perruque* by these East Germans in response to the all-encompassing power structure of the communist East. Identifying with this culture, which represents itself as one inherently containing those ideals I mentioned above, is a possible reason for representing oneself as a cowboy.

## **The Historical Hero and the Myth of the Frontier:**

In the book, *The Wild West: The Mythical Cowboy & Social Theory*, Will Wright (2001) describes Karl Marx's "revolutionary hero," comparing it to the mythical western heroic Cowboy. The Heroic figure is essential to both the myth of the Cowboy and the ideology of Marx. Marx's hero is one of history, while the cowboy hero is one of nature. On the one hand, we have the Revolutionary Hero who is rational by history, becoming so much sooner than others — in this case, the ordinary person — and is, therefore, the leader. He is the one who will bring freedom.

On the other hand, we have the Individualist Hero, who is rational by nature. The Cowboy is this hero. If all individuals are rational "naturally," they are "thus equally rational all the time." Where the Marxist hero, taking a privileged authority, fights for equality, the cowboy hero fights for individual social equality. He is a "hero of defiance and disruption, a hero of social change, a hero of the market." The cowboy hero is, by nature, suspicious of government and thus wants it small, weak, and less able to affect his (the individual's) life. The mythical Cowboy then – the antithesis to Marx's historical hero – "must defy the corrupt government and fight for justice and decency." (Wright, 2001, pp. 102-104).

## **The Myth of the Frontier:**

The symbolic narratives of mythology transmit to society through various genres – credo, manifesto, sermon, folk song, movie, or other – of mythic expression. The mythic expression of ideology spreads within popular culture and through instruments of popular culture. Even under communist rule, the people of East Germany were not entirely immune to the influence of western mass media. One VCR with recording capabilities can make available too many a copy of a famous western film, for example.

These ideological myths produced by commercial media play a particular role in society, and with the advent of new technologies — an ever-expanding "transportation network" of books, magazines, newspapers, and later radio, then television — become so ubiquitous [in America] as to be expressed as a "national culture," writes Slotkin.

Thommy, one of the primary informants, said, "Yeah, Eric. When I am this tall (making a leveling gesture with his hand), I see John Wayne movie, and from this day forward, I am cowboy," he was not only declaring his identity based on myth, he is also commenting on how the lore of the Western Cowboy is preserved and designated by the "lore-masters," the story-tellers of popular culture." (Slotkin 1992). He is commenting on the mediation of popular culture through the movies.

## **East German Cowboys as a Subculture, Identifying theory:**

The nostalgia of the West, its frontier, and the ideals identified in this section are possible reasons why this lifestyle is so attractive and why this group of people has constructed a subculture with its identity as "cowboy."

The East German Cowboys, within their culture, are identified as a subculture. Dick Hebdige, in *Subculture The Meaning of Style* (Hebdige, 1979), is helpful in his research of the punk subculture, which is also pop culture. Though not rebelling in the same way or for the same reasons as punks, and indeed primarily accepted in western society, the Cowboy represents himself/herself with a very distinct and definitive dress style (costuming). This theory is the basis for calling the German cowboys a subculture. Their response to a Marxist ideology, rebellion against those ideals, and adoption of the ideals of the Cowboy reifies the representation of identity in the style and dress of the American Cowboy. Siting Akhil Gupta and James Ferguson from *Culture Power Place, Explorations in Critical Anthropology* (Gupta, Ferguson, 1997), the idea of subculture "attempts to preserve the idea of distinct cultures while acknowledging the relationship of different cultures to a dominant culture within the same geographical and territorial place." "The association of Place with memory, loss, and nostalgia plays directly into the hands of reactionary popular movements."

### **Language. Folk-speech and identity Construction:**

Do we find the songs the East German cowboy bands sing reflect German-ness or Cowboy-ness? Or will there be some hybrid? Using English to name things like "horseshoe," "truck," "cowboy hat," "boots," "belt and buckle," "ranch," "country and western," "The Ranch," and the various call-outs in square dancing: "Circle Left/Right. Forward and Back. Swing. Right and Left Thru," and more the Germans reinforce identification through the Mutterspreche, "mother tongue" of the Cowboy, as well as what De Certeau expresses as "folkelighed," or that which belongs to them as a group. De Certeau says that representation by speech, oral or written, "is always determined by a system and codified by way of receiving it." The "mutterspreche" is "a sign of identification and mimesis which serves as an indicator of belonging," states John Borneman and Abdellah Hammoudi in the book, *Being There The Fieldwork Encounter and the Making of Truth* (Borneman, Hammoudi, 2009).

### **Manifestations and Visible Representations:**

This study portents to construct a narrative in an ethnographic-documentary style attempting to answer broader epistemological questions: What is Cowboy? Furthermore, Why does this exist in such a seemingly unlikely place as East Germany? What do portraits, as a representation system, allow us to see about a person/culture? Moreover, what do people involved in daily interactions (video) show/reveal? Aware of a postmodern idea of representation in ethnographic film – the relationship between ethnographer and subject – the film is concerned with dialogism, reflexivity, and the narrative structure of ethnography. As Cool and Lutkehaus write, "the most valuable aspects of the ethnographic enterprise [are] our knowledge of ourselves and of others."

## **Conclusion and Methods, Convergent Representation of a Popular Culture:**

As an attempt at the discourse of convergence culture and in an academic anthropological setting, Henry Jenkins's assertion that "convergence represents a cultural shift," and consumers (readers of my paper; viewers of this film and series of photographs) are encouraged to seek out information and "make connections among dispersed media content." To get a broader understanding of what the concepts and methods represent, and, more importantly, to get a "feeling" for the people you have just heard about, one needs to see the films and look at the photos.

As Hall says, the cultural practices of looking and seeing rest on "complex conditions of existence, some of which have psychic and unconscious dimensions." (Hall, 1999, p. 312). The image's power is different from that of the linguistic sign. (Hall, 1999: 312). The meaning of an image is numinous. The impact of an image can be immediate and powerful even when its precise meaning is vague, suspended, or latent. With multiple modes – photography and film – the research highlights these, making it necessary to access and understand different media, just as the cowboys used media (old movies, photographs, and more) to be able to create an agency and place within their dominant culture.

### **Bibliography:**

- Hall, S. (1999). *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices.*, Sage in association with the Open University,.
- de Certeau, M. (1984). *The practice of everyday life.*, University of California Press.
- Wright, W.(2001). *The Wild West the Mythical Cowboy and Social Theory.*, SAGE.
- Slotkin, R. (2001). Unit Pride: Ethnic Platoons and the Myths of American Nationality. *American Literary History*, 13(3), 469–498.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style.*, Routledge.
- Gupta, A., & Ferguson, J. (1997). *Culture, Power, Place: Explorations in Critical Anthropology.*, Duke University Press.
- Borneman, J., & Abdellah Hammoudi. (2009). *Being there: the Fieldwork Encounter and the making of truth.* University Of California Press.

Lutkehaus, N., & Cool, J. (1999). 29 Paradigms Lost and Found: The "Crisis or Representation" and Visual Anthropology.

Jenkins, H. (2006). Convergence culture : where old and new media collide. New York University Press, Dr.

# Gubernativo Libertad: re-construcción de la memoria colectiva desde una re-memoria y post-memoria familiar.

Julia Sara Martínez de la Fuente · Universidad Complutense de Madrid (UCM)

## Objetivos de la investigación

Más de ochenta años después de la sublevación militar contra la Segunda República legalmente establecida en España y prácticamente cincuenta años tras la promulgación de una Ley de Amnistía inconciliable con el Derecho Internacional por impedir juzgar delitos considerados como imprescriptibles, nuestro país sigue inmerso en interminables y polémicos debates sobre la naturaleza y la magnitud del conflicto bélico y el posterior régimen instaurado, mientras, según datos del mapa de fosas creado por el Ministerio de Justicia en 2011, actualmente dependiente del Ministerio de la Presidencia, más de 1.800 fosas comunes de la Guerra Civil permanecen sin abrir. Se han contabilizado los restos de unas 57.911 víctimas, pero la cifra de desaparecidos ronda los 100.000. Reabrir las fosas y otorgar a quienes fueron fusilados y a sus familiares la posibilidad de una sepultura meritoria es un proceso de dignificación, respeto y justicia. La investigación en la que me embarqué en 2017 que cristalizó en el TFM "A la luz de la memoria: retrato de una España bajo tierra" y que continúo desarrollando actualmente en formato de tesis, analiza la necesidad de exhumar cada fosa común desde la legitimidad que el proceso requiere, así como el rol que puede desempeñar el arte contemporáneo en cuanto a la modificación de los sistemas de referencia que nos fueron impuestos antaño y que a día de hoy permanecen latentes en la sociedad. Ese relato a la medida de los vencedores que, como afirma Abel Aparicio, supone otra forma de represión (Aparicio 2018). Planteo por tanto esta investigación artística en el ámbito del postconflicto y la responsabilidad histórica ante la amnesia colectiva, con el fin de revertir la situación de entierro inhumano de aquellos que fueron asesinados y asumir la trascendencia del pasado violento que sufrió España.

Las obras en que deriva mi investigación tienen por objeto visibilizar a través del arte la realidad social anteriormente expuesta trasladándola a escenarios institucionales y públicos que le aporten legitimidad y la acerquen no solo a quienes se ven afectados por ella de un modo directo, sino también a sectores más amplios de la sociedad para que ésta comprenda y admita la responsabilidad que tiene sobre los muertos que inundan los montes y cunetas de nuestro país.

La instalación que planteo busca por tanto generar un contexto de reflexión donde puedan tener lugar ciertas modificaciones de las representaciones sociales establecidas



por cada individuo que le permitan reestructurar los sucesos acontecidos, comprenderlos, asumirlos, e incluso transmitirlos, convirtiendo de este modo al espectador en un agente más de la memoria.

## **Metodología**

Se trata de una investigación situada (Haraway, 1991), dado que parte desde las experiencias y conocimientos que un colectivo determinado posee del mundo. Lo que me condujo a trabajar con esta temática fue el estupor, primeramente, el que sentí escuchando a mi abuelo relatar la historia de cómo detuvieron y asesinaron a su padre, y una vez comenzadas las labores de exhumación, el converger con multitud de familias que habían custodiado sus historias bajo llave durante prácticamente la totalidad de sus vidas, tanta emoción contenida y tanta injusticia. Desde esa coyuntura busco progresar hacia una labor crítica y reflexiva fundamentada en una interpretación de las dimensiones políticas, sociales, culturales y geohistóricas (Piazzini, 2014), con la intención de erigir tránsitos innovadores en la comprensión y modificación de las realidades a partir los imaginarios y representaciones sociales (Murcia, 2020).

Por otro lado, considerando las reflexiones de Hito Steyerl (2010) esta investigación artística podría entenderse como una estética de resistencia que busca extraer del arte un tipo diferente de valor para sacar a la luz la historia no narrada.

Asimismo, se trata de una investigación por casos, ya que enfrente el campo de interés acerca de la memoria histórica desde el estudio de un caso concreto, el de las fosas comunes localizadas entre 2010 y 2011 en los montes de La Pedraja (Burgos) donde entre los más de 130 cuerpos exhumados se llegó a identificar el de mi bisabuelo Rafael Martínez Moro. Esto le confiere al estudio un carácter transdisciplinar ya que son numerosos los agentes investigadores involucrados en un proceso de exhumación.

Afronto la investigación desde las perspectivas emic y etic, términos acuñados por Kenneth Pike y popularizados en la antropología social hacia 1964 por Marvin Harris (García, 2018). La mirada etic viene dada por mi condición de arquitecta y educadora, profesiones estrechamente vinculadas al ámbito de lo social, pero sobre todo como ciudadana española que no solo ha vivido 33 años la realidad actual de nuestro país, sino que también ha presenciado en primera persona momentos vinculados a nuestra historia como es la exhumación de una fosa común. La visión emic se deriva de mi implicación directa con respecto a esta fracción de nuestro pasado como bisnieta de asesinado.

Planteo por tanto esta investigación como un método de lectura y escritura intercalado con el proceso de producción artística situándome en una investigación en las artes, enlazado teoría y práctica, ya que como señala Borgdorff (2005), el arte está saturado de experiencias e historias.

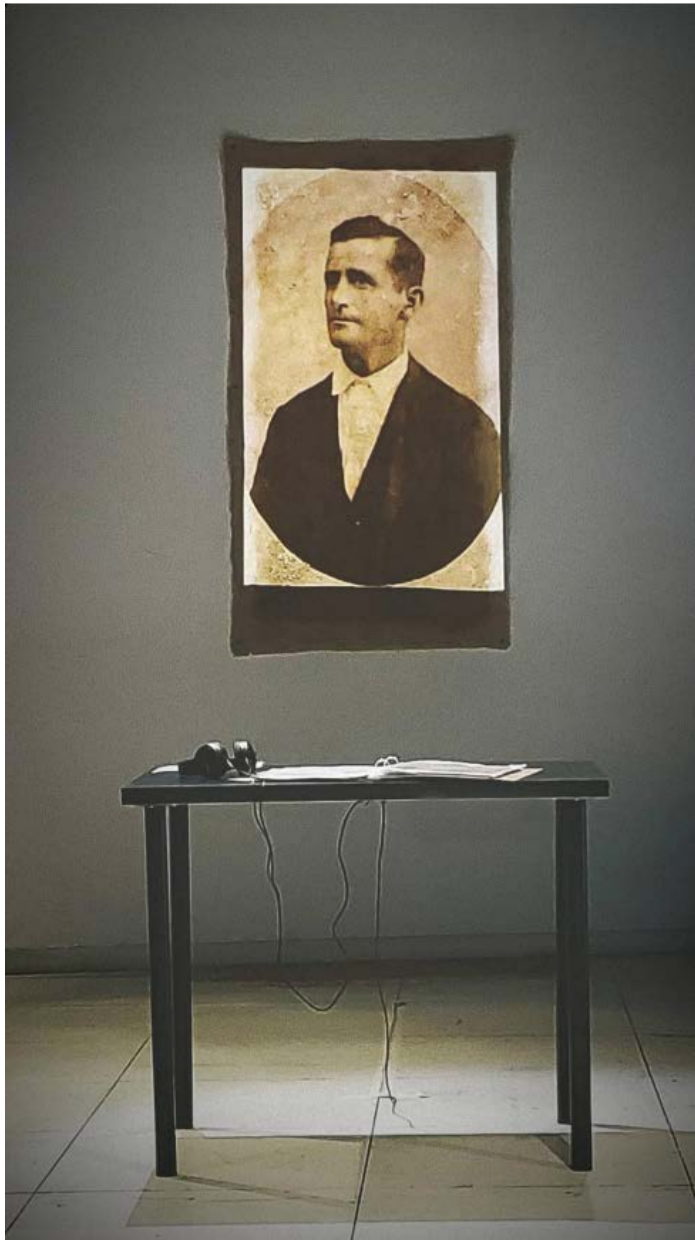
En mis instalaciones desplazo ciertos elementos del contexto apoyándome en figuras

retóricas como la metáfora y la metonimia para referirme a la memoria histórica y al olvido. En piezas como “Retrato de una España bajo Tierra” o la presente “Gubernativo Libertad” construyo un discurso trasladando y experimentando con la tierra del propio monte de La Pedraja, que presencié torturas y matanzas, que cobijó a los asesinados bajo su manto durante ochenta años y que gracias a su acidez y humedad conservó cuarenta y cinco cerebros y un corazón y saponificados. Esa tierra que al ir desenterrando la fosa aparecía fundida con los huesos desgastados y los jirones de sus ropas, es la que decido separar y guardar con mimo para presentarla al mundo descontextualizada y elevada a la categoría de obra de arte. Esa tierra nos hará pensar porque tiñe, huele y esconde los vestigios del trauma aún no resuelto y de las heridas todavía sangrantes. Persigo con ello dotar a la obra de una profunda estructura simbólica donde la importancia radica en el relato que la acompaña, lo que la pieza impele y cada uno se lleva consigo.

### **Resultados de la Investigación**

Las metodologías teóricas y prácticas empleadas para cuestionar la hipótesis de la propuesta se han complementado para afrontar el objeto de estudio de la manera más completa posible. Aludiendo al discurso de Brian Holmes (2007) he realizado una investigación transdisciplinar apoyándome en otras disciplinas como son la arqueología, la antropología la sociología, la biología, la medicina forense, la historiografía y la psicología, encajando todo esto con la afirmación de Borgdorff (2005) de que “el arte es siempre aprender de los descubrimientos y experiencias que ya han adquirido otros”. A este respecto creo que el resultado es una pieza reflexiva donde el objeto, el proceso y el contexto van de la mano, como le apuntó Robert Klassen a Borgdorff (2005) que debe suceder en toda investigación.

Por otro lado, Marisela Montenegro (2001) señala que el objetivo de las propuestas de la perspectiva situada en cuanto a la intervención social va más allá de dar respuesta sobre cómo intervenir, postulando que buscan ante todo sentar una posición desde la que establecer diálogos, conversaciones, desacuerdos, etc. con otras posturas de sujetos que puedan, quieran o deban pensar en involucrarse en procesos de intervención y articulación. Atendiendo a esto, advierto que la pieza en la cual cristaliza mi proceso de investigación genera un contexto de reflexión que suscita la cavilación y el diálogo, abriendo la puerta a una posible transformación de las representaciones sociales establecidas (las periféricas al menos) en quienes la presencian.



Imágenes de  
Gubernativo Libertad

**PRISION CENTRAL DE BURGOS** 1936

Expediente procesal de *Rafael Martinés Moro*

Natural de *Villasumbates* Provincia de *Valencia*  
 cónyuge de *Marina* Provincia de *Burgos*  
 hijo de *Francisco* y de *Ylleana*  
 edad *32* años profesión *Industrial*  
 instrucción *Biene* estado *casado* hijos  
 núm. de hijos *uno* antecedentes *no* ingresó por *...*

*Gubernativo Libertad*

**CAUSA**

FECHAS		FECHAS	
Día	Mes	Día	Mes

**FECHAS**

Día	Mes	Año
<i>14</i>	<i>Septiembre</i>	<i>1936</i>

**VIGESIMAS**

*Ingresó en esta Prisión, procedente de La Cella, en virtud de un mandado de comparendo expedido por fuerza reclamada en nombre de D. Juan... a la autoridad... en virtud de la responsabilidad, a quien se prescribió... el Director... el Director...*

**FECHAS**

Día	Mes	Año
<i>2</i>	<i>Octubre</i>	<i>1936</i>

**VIGESIMAS**

*Se presenta libertad en virtud de orden del Sr. Gobernador Civil... el Director... el Director...*

*14 de Marzo 1936*

*Alguno oficio en la fecha se recibió de Sr. Moro... al efecto de este expediente de libertad en dicho día y como se ve en el acta... se pide para cambiarse... de una franquicia con la que se cubre los capitales... el Director... el Director...*

- Aparicio, A. (2018) *El relato de los vencedores*. Diario de León. <https://www.diariodeleon.es/articulo/sociedad/el-relato-de-los-vencedores/201804230600011762251.html>
- Borgdorff, H. (2005) *El debate sobre la investigación en las artes*. <https://www.semanticscholar.org/paper/El-debate-sobre-la-investigaci%C3%B3n-en-las-artes-Borgdorff/04a486da67d8c12d58fba5498c35d4914b93051c>
- García, R. (2018) *Las explicaciones antropológicas emic/etic para comprender la confrontación en investigación y escuela en el tratamiento de la diversidad cultural (segregación versus integración)* [https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/54702/G34-1-08.RocioGarciaSoto.pdf?sequence=1&isAllowed=y#:~:text=Los%20t%C3%A9rminos%20emic%20y%20etic,of%20Human%20Behaviour%20\(1967\).](https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/54702/G34-1-08.RocioGarciaSoto.pdf?sequence=1&isAllowed=y#:~:text=Los%20t%C3%A9rminos%20emic%20y%20etic,of%20Human%20Behaviour%20(1967).)
- Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. Free Association Books Ltd.
- Holmes, K. (2007). *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>.
- Ministerio de la Presidencia, relaciones con las Cortes y memoria democrática. (2011) *Buscador de mapa de fosas georreferenciado*. <https://www.mpr.gob.es/memoriademocratica/mapa-de-fosas/Paginas/buscadormapafosas.aspx> Recuperado el 22 de septiembre de 2022.
- Montenegro, M (abril de 2001). *Conocimientos, Agentes y Articulaciones. Una mirada situada a la Intervención Social*. en Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n0.17>.
- Murcia, N (2020) *La investigación situada: Construcción de teoría en/sobre la escuela desde los imaginarios sociales*. Centro Editorial Universidad Católica de Manizales. Manizales – Caldas. Colombia.
- Piazzini, C (2014). *Conocimientos situados y pensamientos fronterizos: una relectura desde la universidad*. Geopolíticas. Instituto de Estudios Regionales. Universidad de Antioquia. <file:///C:/Users/jsarq/Downloads/heriberto,+011-033.pdf>
- Steyerl, h. (2010). Artículo 2 *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*. Transversal. EIPCP <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>

## Origen de la investigación

La investigación parte de la práctica artística dentro del colectivo Menhir, (Coco Moya e Iván Cebrián), que comienza en 2013 con una intuición muy clara y una necesidad muy específica que teníamos como creadores y músicos: relacionarnos con el entorno a través de la música (Moya, 2016). En las piezas que llevamos a cabo, como instalaciones inmersivas y conciertos *site-specific*, no tratamos de representar el lugar con la música sino más bien utilizamos el lenguaje musical como un lenguaje franco, una forma de contacto con el lugar a través de su materialidad.

A partir de las primeras obras que realizamos, como en *Menhir instalación 0*, (2015), que utiliza 36 piedras de carbón como lanzaderas de sonido poniendo de relieve su capacidad conductiva, generando un instrumento colectivo o *Sound Tracks*, (2017), una banda sonora basada en los campamentos saharauis de Argelia, empezamos a comprender que este gesto hacia el paisaje mediado por la música es un gesto muy antiguo que podemos encontrar en innumerables ejemplos desde la prehistoria. Un gesto que se repite en culturas muy distantes y distintas, que se evoca en lo popular y en lo culto, en lo práctico y en lo cósmico (Andrés, 2008; Devereux, 2001; Díaz-Andreu et al., 2014; Schneider, 2010; Waller, 2002).

Lejos de haber superado este pensamiento mágico (Frazer, 1986; Lévi-Strauss, 1997), que comprende el mundo como un lugar superpoblado de “entidades otras” que no son sólo humanas, la cultura capitalista y tecnológica post-internet conforma de nuevo esa red de relaciones en un viejo y nuevo pensamiento aural (McLuhan & Powers, 1995). Inventamos aparatos que se comunican entre ellos o que nos espían y nos contestan, difuminando otra vez las fronteras entre lo vivo y lo no vivo, lo vital, lo que tiene agencia (Bennet, 2019; Latour, 2008).

## Metodología y referencias

Se ponen en diálogo aquí no sólo las perspectivas filosóficas contemporáneas del materialismo vital especialmente y los nuevos materialismos, (Bennet, 2019; Deleuze & Guattari, 2002; Haraway, 2020; Morton, 2016; Salazar Sutil, 2018) sino especialmente lo que los artistas plásticos contemporáneos tienen que decir de su propia práctica,

especialmente aquellas que trabajan en con el *site-specific*, tecnología y sonido (Barco, 2020; Dunn, 2013; Jaume Ferrete, 2018; Labelle, 2018; López & Sanin, 2019; Oliveros, 2019a; Perales Blanco, 2020; Torres, 2020; Vicuña, 2012; Voegelin, 2014). Por último, entrelazando todo esto con las prácticas indígenas de relación que tienen también mucho que aportar a la discusión (Bear, 2008; Chatwin, 2018; Feld, 2013; Silvano, 2018)

Los puntos principales que apporto al tema de la relación del sonido con el entorno y nuestra relación con ambos, son tres.

## **1. El paisaje como partitura**

La etnología musical, la arqueoacústica o la arqueología de los medios, estudian muchos ejemplos donde lo sonoro es el activador de una arquitectura trascendental (como el canto gregoriano que nace de las características acústicas de una iglesia). En los estudios acústicos de las cuevas donde hay pinturas rupestres, y otros monumentos megalíticos, se ha demostrado que los dibujos están situados exactamente en donde hay un mayor efecto sonoro, como ecos o reverberaciones.

Esto refleja, para nosotros, una noción del paisaje como medio en sí mismo, de los espacios como agentes con su propia expresividad, (Caillois, 2016; Prudence, 2018; Salazar Sutil, 2018) que nos permite entender el territorio como una escritura musical, que se puede interpretar en términos sonoros.

Planteo así la noción del paisaje como partitura, que sería una forma de entender el territorio como un lugar de escritura polifónica, -una "polivocidad mutante" (Guattari, 1992)- que habita un espacio en el que todo deja un rastro de su vinculación con el mundo. Este territorio, que entendemos como como un contenedor de memoria, en nuestro caso sería tomado como una escritura musical que se podría interpretar.

## **2. Geomancia Sonora**

Por otro lado se propone la geomancia sonora como una forma de interpretar ese territorio valiéndonos de la intuición, la tecnología y lo material.

El código binario geomántico, inserto en nuestras máquinas, (Eglash, 2008; Heath, 1972) refleja una visión técnico-mística, matemático-metafísica. Desde la Música de las esferas a las vanguardias sonoras, la música se ha entrelazado con el entorno con la tecnología disponible (Blessner & Salter, 2006; Feld & H. Basso, 1996; Kahn, 2013; Stocker, 2013), utilizando los conceptos geománticos tanto explícita como implícitamente.

No se tratará de adivinar el futuro, sino de escuchar y comprender el presente no solo desde lo que es ahora, sino desde su potencialidad. (Bird-David, 1999; Melitopoulos & Lazzarato, 2010; Sousa Santos, 2018).



Los nuevos geomantes no adivinarán con los signos de la Tierra, sino con los síntomas de la Tierra como entidad enferma. ¿Como podemos volver a leerla? ¿No tenemos que poder incluir en nuestra forma de categorizar entidades otras que no sean categorizables, cuantificables, controlables? (Jacobs, 2017; Morton, 2014) La tecno-geomancia sonora se formula como una herramienta abierta. Una metodología de la interpretación del lugar que pone en cuestión y amplía nuestra noción de tecnología, de medio y difumina las fronteras entre lo salvaje y lo humano.

### 3. Escucha especulativa

Por último, la escucha especulativa sería la bisagra que une esos dos conceptos. Esta escucha fusiona la escucha profunda (Oliveros, 2019b), con la música especulativa (Godwin, 1995; Hasler, 2005). La primera proviene de una práctica y la segunda de una teoría. La escucha especulativa fluctúa entre estas dos nociones: es una manera de oír y por tanto de recibir el presente, pero también es una manera de imaginar, de intuir, de presentir algo que no está todavía -o que quizás nunca llegue a estar-. La escucha especulativa es una forma de auralidad aumentada -auralidad como imaginación (Oliveros, 2019a) que tiene lugar en nuestro cuerpo como principal órgano sintetizador (órgano como instrumento musical).

La tecno-geomancia sonora es, a través de la escucha especulativa, no trata de entender, ni de traducir, sino más bien de escuchar como una forma de contacto, de pulsación. Más que hacia la armonía, se tiende aquí a la sincronía.

#### Bibliografía

Andrés, R. (2008). *El mundo en el oído*. Acantilado.

Barco, J. (2020). *Exposición Materiales Premonitorios*. Hipermedula. <http://hipermedula.org/2020/01/materiales-premonitorios/>

Bear, L. (2008). *Listening to Stones-Learning in Leroy Little Bear's laboratory: Dialogue in the world outside*. [Interview]. <https://albertaviews.ca/listening-to-stones/>

Bennet, J. (2019). *Vibrant Matter, A political ecology of things*. Duke University Press.

Bird-David, N. (1999). *Animism revisited: Personhood, environment and relational epistemology*. *Current Anthropology*, 40, 67-79.

Blessner, B., & Salter, L.-R. (2006). *Spaces Speak, Are You Listening?: Experiencing Aural Architecture*. MIT Press.

Caillois, R. (2016). *Piedras y otros textos*. Siruela.

- Chatwin, B. (2018). *Los trazos de la canción*. Península.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Devereux, P. (2001). *Stonehenge Soundtracks: The Acoustic Archaeology of Ancient Sites*. Vega.
- Díaz-Andreu, M., García Benito, C., & Lazarich, M. (2014). *The Sound of Rock Art. The Acoustics of the Rock Art of Southern Andalusia (Spain)*. Oxford Journal of Archaeology, 33(1), 1-18.
- Dunn, D. (2013). *Nature, sound art, and the sacred*. En M. Ulvaeus & D. Rotheberg (Eds.), *The book of music and nature: An anthology of sounds, words, thoughts*. Wesleyan University Press.
- Eglash, R. (2008). From Hip hop to Flip-Flop. Black Noise in the Master-Slave Circuit. En *Sound Unbound*. MIT Press.
- Feld, S. (2013). *Una acustemología de la selva tropical*. Revista Colombiana de Antropología, 49(1), 217-239.
- Feld, S., & H. Basso, K. (1996). *Senses of Place*. School of American Research Press.
- Frazer, S. J. G. (1986). *La rama dorada. Magia y religión*. Fondo de Cultura Económica.
- Godwin, J. (1995). *Harmonies of Heaven and Earth, Mysticism in music, From antiquity to the avant-garde*. Inner Traditions International.
- Guattari, F. (1992). *Caosmosis. Manantial*. [http://archive.org/details/pdfy-WNO\\_hlrlqhgkGZ6\\_](http://archive.org/details/pdfy-WNO_hlrlqhgkGZ6_)
- Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consoni.
- Hasler, J. (2005). *Sobre la música especulativa,. Ensayos, Historia y Teoría del Arte*. Universidad Nacional de Colombia. Instituto de investigaciones estéticas, 10, 257-298.
- Heath, F. G. (1972). *Origins of the Binary Code*. Scientific American, 227(2), 76-83.
- Jacobs, K. (2017). *The new geomancy*. Minding Nature, 10(3). <https://drive.google.com/open?id=1U7eapi5Q0rKR0rsKjWJhyakBiZP1GtZ3>
- Jaume Ferrete (Director). (2018). *Voz Mal (Mal, Mal)*. <https://www.youtube.com/>



watch?v=K8ConBZldEM&ab\_channel=JaumeFerrete

- Kahn, D. (2013). *Earth Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*.
- Labelle, B. (2018). *Sonic Agency, Sound and Emergent Forms of Resistance*. Goldsmiths Press. <https://drive.google.com/file/d/16oXPgwBaZh8d6KGTy1F159iJY2OefCqZ/view?usp=sharing>
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Lévi-Strauss, C. (1997). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.
- López, X.-X., & Sanin, M. (2019). *Abellón , o libro negro das zoadeiras*. A Central Folque.
- McLuhan, M., & Powers, B. R. (1995). *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Gedisa.
- Melitopoulos, A., & Lazzarato, M. (2010). *Machinic Animism*. En *Animism* (pp. 97-110). Stenberg Press.
- Morton, T. (2014). *Hiperobjetos. Filosofía y ecología después del fin del mundo*. Adriana Hidalgo.
- Morton, T. (2016). *What is Dark Ecology? En Living Earth*. Field Notes from the Dark Ecology Project. Sonic Acts Press.
- Moya, C. (2016). *Pistas de tierra. Tierra de sonido*. Efímera Revista. [https://www.academia.edu/33830817/Pistas\\_de\\_tierra\\_Tierra\\_de\\_sonido](https://www.academia.edu/33830817/Pistas_de_tierra_Tierra_de_sonido)
- Oliveros, P. (2019a). *Auralizando en la sonosfera: Vocabulario para el sonido interno y la emisión del sonido*. En J. L. Espejo (Ed.), *Escucha, por favor*. Exit.
- Oliveros, P. (2019b). *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*. EdictOràlia Música.
- Perales Blanco, V. (2020). *GPS Drawing y activismo animalista: Writing Letters to the Fox*. *Accesos*, 3. Arte, humanidad, tecnología, naturaleza, 68-79.
- Prudence, P. (2018). *La escritura algorítmica de las piedras: Una cibernética de la geología* (C. Moya, Trad.). *SubStance* #146 Johns Hopkins University Press, 47(2). <https://tinyurl.com/2p8hjk7f>
- Salazar Sutil, N. (2018). *Matter Transmission, Mediation in a Paleocyber Age*. Bloomsbury

Academic; <https://docs.google.com/document/d/1zVURL2PduW5hF-C5MEPx-EVI2KEOp6K54wgQmLP3Gqo/edit>.

Schneider, M. (2010). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Siruela.

Silvano, O. (Director). (2018, febrero 9). *Olinda Silvano y la magia del kené*. <https://www.youtube.com/watch?v=m-6oxbgJbk8>

Sousa Santos, B. (2018). *Epistemologías del Sur: Epistemologias do Sul*. CES, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra ;

Stocker, M. (2013). *Hear Where We Are: Sound, Ecology, and Sense of Place*. Springer.

Torres Nuñez del Prado, P. (2020). *The Neokhipukamayoqs Manifesto*. <https://khipumantes.github.io/>

Vicuña, C. (2012). *Kuntur Ko*. <http://www.ceciliavicuna.com/kuntur-ko>

Voegelin, S. (2014). *Sonic possible worlds: Hearing the continuum of sound*. Bloomsbury Publishing, Inc.

Waller, S. (2002). *Rock Art Acoustics in the Past, Present and Future*. *American Indian Rock Art*, 26, 11-20.

## Serie Imagen-Tiempo.

Manuel San Frutos · TAI

La fotografía hereda parte de los recursos gráficos de la pintura para representar el paso del tiempo e incorpora nuevas soluciones vinculadas a la técnica, en síntesis, la función hizo la forma. Estas estrategias se renuevan gracias al instrumento fotográfico y la inmediatez que la propia técnica impone. Por una cuestión causal de técnica y resultados, la representación del tiempo en la fotografía se consolida en paralelo a los avances tecnológicos, bifurcándose en dos propuestas principales. Como primer paradigma, la obtención de una instantánea, o lo que entendemos como una instantánea fotográfica, que solo fue factible cuando los mecanismos de obturación de las cámaras y los materiales fotosensibles fueron capaces de captar una porción de tiempo tan pequeña. En contraposición, las imágenes obtenidas a través de obturaciones largas, que ofrecieron una propuesta visual concreta para condensar el tiempo en una imagen. El proceso creativo de la pieza artística Imagen-Tiempo aborda otras maneras posibles de representación temporal desde la técnica fotográfica, aportando enfoques diferentes a los anteriormente mencionados paradigmas habituales.

El tiempo asociado a nuestro devenir en el mundo ha tenido diferentes enfoques a través de la historia. Estas acepciones cambian radicalmente la manera de representarlo a través de las imágenes. Encontramos diversas posturas a lo largo de la historia, siempre centrándose en el concepto de ciclo o de tránsito.

Los griegos creían en la idea del eterno retorno (Eliade, 1968, p.36), estableciendo la metáfora del tiempo circular, infinito y recurrente en forma de bucle asociado a la continua repetición de los ciclos naturales: vida - muerte y amanecer - ocaso.

Homero comparó las generaciones humanas con los géneros de las plantas cuando afirmó que “si el viento arroja una planta al suelo, otra aparece en el bosque verde, al tiempo que brota la primavera. Así ocurre con las generaciones humanas: cuando crece una, la otra desaparece” (Homero, 1788, p. 143).

Por su parte, Newton en sus “Principia Matemática” publicados en 1678, afirmaríá:

“El tiempo absoluto, real y matemático, sin relación con nada externo, fluye de manera uniforme y lo llamamos duración” (Newton, 1987, p. 46).

Bergson, en contraposición, propone un tiempo experiencial, basado ya no en la física sino en la propia experiencia interna y el proceso mental que nos lleva a generar cada instante. Propone el tiempo ligado al conocimiento y no a cálculos matemáticos (Bergson, 2004, pp. 19-27).

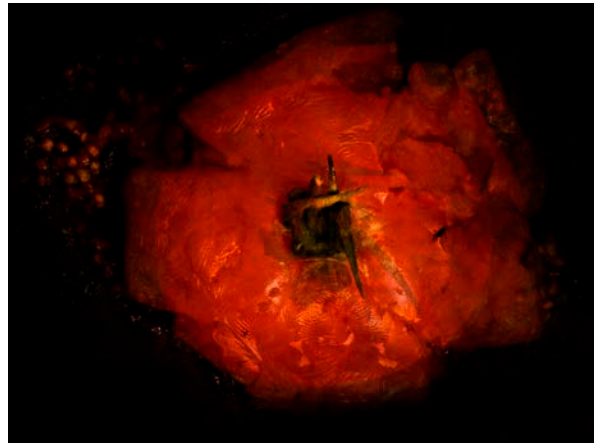
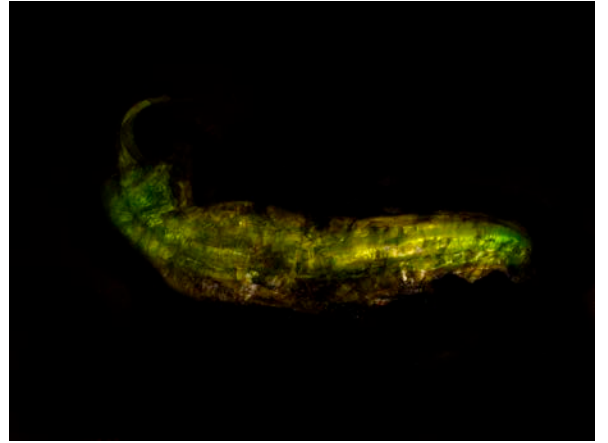
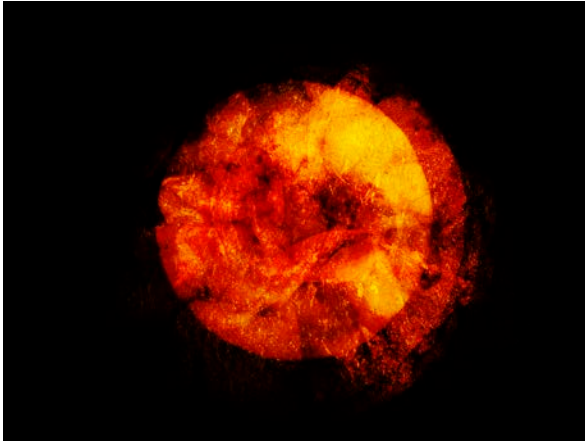
Acorde al espíritu de su tiempo, la técnica fotográfica fue redefiniendo sus maneras de representar el tiempo a tenor del avance de la sensibilidad de los soportes y la precisión mecánica de los dispositivos de captura. Las obturaciones estaban aún lejos de alcanzar las fracciones de segundo necesarias para acuñar el término de instantánea de manera estricta. Por ello, la mayoría de los registros fotográficos en torno al albor del proceso eran el resultado de tiempos de exposición muy largos. Muchos autores/as vieron en esta pretérita imposibilidad una elección artística, una vía lógica para representar otro tipo de imágenes.

El antiguo París que Atget retrató con obturaciones de larga duración, justo antes de la remodelación llevada a cabo por Haussmann entre 1852 y 1870, muestra unas calles solitarias, desprovistas de vida. Fotografías sin ningún referente real al que remitir en la actualidad, así es como ese acto de suplantación se culmina con el acto fotográfico.

Bajo otra perspectiva, la obsesión con la secuencialidad y su posterior desmembramiento harán del *Animal Locomotion* de Muybrigde una mezcla insólita entre ciencia, arte y tecnología, dando lugar a otras maneras de hacer. Supuso uno de los primeros sistemas fotográficos que triunfó frente al tiempo, imponiéndole a la visión una metodología. De idéntica manera, las cronofotografías de Étienne-Jules Marey persiguen esta multiplicidad de estados en un mismo soporte. Al superponer varias fracciones de tiempos/espacios, en una sola imagen, muestra una versión distorsionada de la realidad, donde ésta se disloca, tuerce y superpone, como más adelante harán los cubistas.

Siguiendo esta sucinta historiografía de la representación fotográfica del tiempo, cabe tratar la aportación de Harold E. Edgerton y sus estudios sobre la obturación ultra rápida y el flash estroboscópico. El elenco de experimentos y sujetos de estudios son casi infinitos: desde el comportamiento de los líquidos hasta el estallido de una bomba atómica. Nos está mostrando la verdadera instantánea, aquella que a nuestros ojos nos es negada.

La inclusión de varios instantes en la misma imagen vuelve como juego y experimento en la vertiente fotográfica del futurismo: el fotodinamismo de la mano de los hermanos Bragaglia. Organizaron, a modo de puzle, su propia versión de la realidad, solapando varios momentos en uno con un frecuente elogio a la sensación de movimiento. Hockney hereda esta visión múltiple de varios autores, tanto cubistas como fotodinamistas, y estratifica sus imágenes compuestas convirtiéndose en un exponente del collage temporal.



Imágenes de la serie  
Imagen-Tiempo de Manuel San Frutos

El autor japonés Hiroshi Sugimoto contribuye a esta revisión de los usos fotográficos bajo la metáfora de la máquina del tiempo. Sus imágenes mutan, como un acordeón capaz de comprimir y estirar el tiempo, evidenciando los problemas entre lo análogo y el referente real, entre el tiempo y la memoria.

### **Proceso creativo**

En 1929, Ortega y Gasset propone una concepción dilatada de las dimensiones del tiempo real interior, en el que “el futuro me rebota hacia el pasado, éste hacia el presente, de aquí voy otra vez al futuro, que me arroja al pasado, y éste es otro presente, en un eterno girar...” (Ortega, 2012, p. 98).

En torno a tan diferentes concepciones del tiempo y su representación, la serie Imagen-Tiempo desglosa un proyecto donde de manera sistemática se registran una serie de elementos orgánicos.

Cada organismo vegetal ha sido registrado en varios estados de su descomposición de manera regular y rigurosa durante un periodo que puede abarcar días, meses o años. Tras esa indexación de posibles instantáneas –el paradigma de la imagen fotográfica contemporánea– se reunificaron todas ellas en una sola imagen por cada elemento a través edición digital.

El resultado ofrece una alternativa visual al instante decisivo, alterando la relación lineal del tiempo para adentrarse en el concepto mental de duración.

### **BIBLIOGRAFÍA**

Bergson, H. (2004). *Duración y simultaneidad: a propósito de la teoría de Einstein*. Ediciones del Signo.

Eliade, M. (1968). *El mito del eterno retorno*. Planeta-Agostini.

Homero, Aznar, P., Aznar, P., & Guerra, F. (1788). *La iliada de homero*. Pantaleon Aznar

Newton, I., Rada García, E., & Rada García E. (1987). *Principios matemáticos de la filosofía natural* (Ser. Alianza universidad. ciencias, 511-512). Alianza.

Ortega y Gasset, José, Sánchez Cámara, I., & Sánchez Cámara, I. (2012). *¿Qué es filosofía?* (1ª ed. en esta presentación, Ser. Austral. humanidades, 341). Espasa.

## Re-Panificación Sónica II. Panes y métodos de sonido, objeto y performatividad de experiencias multisensoriales.

Ricardo Fernández · Universidad Complutense de Madrid (UCM)

En este proyecto se utilizan la experimentación culinaria y la improvisación sonora junto con la producción artística como metodología de investigación en Bellas Artes.

Re-Panificación Sónica II surge de la metodología *art-based research* (ABR) a partir de un proceso que se lleva realizado desde 2017, donde la producción de panes sonoros actúan como catalizadores en el proceso de activación de performances sonoras. En este sentido, después el proceso cobra un importante papel en la propia práctica artística como parte fundamental de la investigación y se convierte en el generador de nuevas cuestiones a investigar desde el ámbito teórico-práctico.

En diferentes ocasiones me han preguntado por qué utilizo el pan como objeto sonoro y activador del discurso artístico en la realización de mis piezas. Hasta la fecha no he conseguido tener una respuesta clara, quizás lo que me conduce a ello es esa "intuición" que se le supone al artista y que le lleva de una manera obsesiva a la formalización de las ideas. Son el pan y el sonido los que eligen a este artista. Buscar las razones de por qué esto sucede es como intentar indagar en el origen del fenómeno de la inspiración artística, de la inspiración misma. Es el pan llamando al sonido, el sonido buscando al pan, soy yo indagando en esa relación generativa de planteamientos inéditos, inexplorados. De similar forma, a la pregunta de por qué me considero artista sonoro, la respuesta tiene un carácter muy similar. La propia definición de arte sonoro no ha podido aliviar esa cuestión, quizás porque va unida a una disciplina que utiliza un lugar que parece ser, únicamente le corresponde a la música.

Esta propuesta sonora centrada en la sonificación que, en este caso pretende indagar en los fenómenos auditivos particulares y en las relaciones entre la experiencia sensorial de esta materia, táctil, visual y la experiencia sensorial que es el sonido generado a partir de la misma, recopilado y puesto de nuevo en relación. Se genera de este modo un campo de investigación se torna inagotable.



Figura 1: Referencias de los panes intervenidos utilizados en la acción. Izquierda: Placa amplificadora Digital TPA3116D2, DC 12-24V, estéreo de doble canal, 2X80W con resonadores de 8 Ohm, 8W. Centro: Placa amplificadora de potencia con Bluetooth 100, ecualizador de Audio estéreo con Subwoofer dual TPA3116D2, 5,0 canales, 2x50W + 2,1 W, Con altavoces de resonancia de vibración, 8 Ohm, 15W Derecha: Generador de señal PWM, ajustable de ciclo de trabajo de frecuencia de pulso, 1 canal, 1Hz-150KHz.

Las propiedades organolépticas de los alimentos se perciben generalmente a través del gusto, del olfato y de la vista. En el caso concreto del pan, entran en juego también otros sentidos como son el tacto y el oído. La cualidad sonora del pan viene determinada desde su producción hasta su consumo. El pan se come con las manos, se toca, se presiona para comprobar su esponjosidad o su dureza, añadiendo a esto las propiedades básicas otorgadas a muchos otros alimentos una capacidad hedónica extra tanto por sus propias cualidades físicas, mecánicas como de cocción que otorgan una cualidad táctil-sonora por ejemplo cuando se ejerce presión con las manos y se produce el sonido crujiente de su corteza, dato audible y táctil que demuestra su calidad haciéndolo más o menos apetecible.

El cocinado, al igual que la producción de sonidos o ruidos, se encuentran compartiendo los mismos lugares como son el tiempo, los silencios o las esperas. A su vez, en este caso concreto la realización de panes como *artilugios musicales* y la improvisación sonora pretenden visibilizar y cuestionar la idea de que este tipo de creación artística no debería regirse por unos resultados controlados y previsible.

La presentación de esta performance sonora experimental tiene un carácter claramente definido por la improvisación sonora, soportada por una estructura donde cobran protagonismo los panes intervenidos y los elementos electrónicos incorporados en su masa antes del horneado<sup>1</sup>. En este caso, el bajo coste de los componentes utilizados permite investigar tanto técnicamente como las posibilidades plásticas, metafóricas, poéticas y sonoras de las diferentes piezas con el objetivo de convertir los panes en instrumentos hápticos, centrados en desarrollar una interfaz que demuestre la importancia del sentido sensorial entre el contacto del cuerpo, la tecnología<sup>2</sup> y el artilugio sonoro. Otros elementos como sintetizadores y pedales de efectos forman parte del equipo y el procesamiento de esta pieza sonora. Tanto los resultados sonoros como

1. Con la realización de estas piezas se genera un discurso a favor del cuestionamiento sobre una sociedad cada vez más consumista he individualizada, y que por ello tiene un sentido social/colectivo cuestionable. Elaboro este pan, pudiendo comprar uno hecho, realizo las piezas y añado componentes electrónicos low cost comprados directamente a proveedores de China ofreciendo nuevos usos de interés y enfrentándome así a una contradicción / dicotomía que genera un conflicto en torno a la propia naturaleza de mi propia praxis. Este proceso me obliga a investigar y reflexionar con el objetivo de determinar la funcionalidad conceptual y estética que legitime este trabajo desde una visión artística contemporánea.
2. Arte sonoro y tecnología. Es un intento de desligar la definición de arte sonoro al de arte experimental, diferenciando y concretando otras definiciones, separándose así de terminologías ambiguas. Quizás experiencias sonoras situacionistas serían más exactas. Este trabajo no pretende evaluar ni analizar las intersecciones entre arte y tecnología propiamente dichas.



los visuales que se muestran en esta intervención otorgan de una manera efectiva la sensación estética de una extrañeza que lo cotidiano rara vez ofrece. La conjunción de pan y sonido utilizados como materiales plásticos de composición se enfrenta a esos otros símbolos que están fuertemente ligados a significados preconcebidos, tanto religiosos como culturales y sociales. Unido con el poder visual del pan, éste se distancia de las posturas estratégicas de otros objetos sonoros<sup>3</sup>. En esta ocasión se convierte en una fuente emisora-receptora de sonidos como contenedor de electrónica, mitad-objeto-mitad-comida, entre interfaz sonora e instrumento digital con la intención de desarrollar otras redes de interpretación.



Figura 1: Fotograma de la performance "Re-panificación sónica II", realizada el 24 de noviembre de 2022 dentro del I Congreso Internacional en arte, investigación & educación realizado en el auditorio de la Escuela TAI. Madrid.

El resultado de esta experimentación sonora ofrece una situación en la cual el ruido y los sonidos profundos con grandes envolventes se fusionan, creando un espacio sonoro donde se generan experiencias inmersivas en un contexto de experimentación electrónica y acústica. Este diálogo entre diferentes tiempos y flujos de desarrollo proporciona una experiencia multisensorial que desafía las convenciones establecidas en el ámbito de la creación artística contemporánea. Por lo tanto, este resultado puede ser evaluado utilizando los mismos parámetros utilizados para legitimar una obra de arte contemporánea. Tiempo, proceso, material, interacción, cuerpo y experiencia se entremezclan en una propuesta abierta que trata de romper la rigidez protocolaria de los actos contemporáneos de este tipo de actuaciones.

3. "El objeto sonoro no es una fuente sonora, ni un instrumento, ni un soporte de almacenamiento, ni una realidad subjetiva. El objeto sonoro es únicamente parte de nuestra escucha. (...) El objeto sonoro implica la negación del instrumento, así como la negación del condicionamiento cultural, poniendo al frente lo sonoro y lo musical. Este hecho, encamina un paso del hacer al oír, a través de una renovación del oír por el hacer". Texto extraído del artículo de Bohdan Syroyid, *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer: Breve guía conceptual para hacer y oír, incitar a la escucha de los sonidos. Publicado en la revista *Sulponticello* el 1 de mayo de 2020.

## Referencias/Bibliografía:

Hui, Y. (2020). *Fragmentar el futuro: Ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

LaBelle, B. (2021). *Agencia sónica: el sonido y las formas incipientes de resistencia*. Universidad de Jaén.

Nancy, J-L. (2007). *A la escucha*. Ser. Nómadas. Amorrortu.

Matthews, W. (2022). *El instrumento musical: evolución, gestos y reflexiones*. Ser. Turner música. Turner.

Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Ser. Alianza música, 40. Alianza Editorial.

Páginas web, Revistas digitales:

Eiriz, C. (2020, 1 de marzo). *Apostillas al libro "En busca de lo audible: Ensayos críticos acerca del Tratado de los objetos musicales" de Pierre Schaeffer*. Sul Ponticello. <https://sulponticello.com/iii-epoca/apostillas-al-libro-en-busca-de-lo-audible-ensayos-criticos-acerca-del-tratado-de-los-objetos-musicales-de-pierre-schaeffer/>

## **Sección #3**

**Revistas académicas**

## Crónica de la sesión de revistas científicas que publican obra artística.

Arturo Serrano · TAI

En la mesa sobre revistas científicas hemos querido reflexionar sobre la incorporación de la actividad artística en publicaciones periódicas académicas. Los participantes de esta mesa fueron la revista Tecmerin (Ana María Mejon Miranda y Vicente Rodríguez), publicada con el auspicio de la Universidad Carlos III de Madrid; Ecozona (Elizabeth Tavella), editada por la Universidad de Alcalá y PAJ Video (Bonnie Marraca), publicada por el Massachusetts Institute of Technology (MIT).

Los primeros en intervenir fueron los editores de TECMERIN. Esta revista es publicada por el grupo de investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria (de ahí el nombre, TECMERIN) y forma parte del Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y está dirigido por el Dr. Manuel Palacio.

De todas las revistas, es tal vez esta la que más incorpora producción artística debido a que su objetivo es el de publicar video ensayos sobre cine o televisión. La propia naturaleza de los productos que publica hace que esta revista solo tenga sentido en un formato online.

TECMERIN funciona desde el año 2018 y hasta el día de hoy ha publicado más de 60 videoensayos. Con respecto al tema de la indexación, tan importante en el contexto académico, los editores manifestaron que por ahora su objetivo es posicionar la revista como una de las publicaciones más importantes en el área. Si bien aún no han hecho gestiones para ser incluidas en algún índice, se proponen hacerlo en un futuro cercano. Esto le daría un impulso importante ya que de esta manera las publicaciones pudiesen ser evaluadas por órganos como la ANECA.

En la lista hecha por la revista británica del British Films Institute de los mejores videoensayos del año 2022 TECMERIN quedó en el tercer puesto de las revistas académicas de este tipo, después de [in]Transition y NECSUS. Esto da fe de la relevancia de esta publicación. Más allá de que no esté incluida en índices, publicar en ella le da inmediatamente una inmensa proyección a los contenidos de los videoensayos incluidos en ella.

Después fue el turno de Ecozona. European Journal of Literature, Culture and Environment. En este caso estamos hablando de una publicación mucho más tradicional

que está incluida en los índices más prestigiosos como MLA, OAI, DOAJ, ERIH PLUS, Latindex, Dialnet, EBSCO, CROSSREF, and EBUAH.

Fundada en 2010 como una iniciativa de la European Association for the Study of Literature, Culture and Environment (EASLCE), y del Ecocritical Research Group, GIECO actualmente es publicada por la Universidad de Alcalá. Su indexación, a diferencia de TECMERIN, es posible gracias al hecho de que tiene una sección “tradicional” en la que se publican ensayos académicos en el sentido que los índices le dan a ese término. La producción artística en este caso en casi en su totalidad de escritura creativa y estas piezas se encuentran en una sección llamada Creative Writing and Arts y que está claramente separada de los artículos más académicos, que se encuentran en la sección Articles, a su vez dividida en los artículos del tema monográfico de cada número y aquellos artículos de temas más generales.

De las tres publicaciones tal vez la más tradicional es PAJ. Fundada en 1976 esta revista es la única que se publica en papel y, de hecho, Bonnie Marranca, directora de la publicación, manifestó que para ella solo hay algún interés si existe una publicación tangible.

Al igual que Ecozona, su indexación es posible gracias a que, además de aceptar algo de escritura creativa, diarios de artistas y notas de performances, incluye artículos científicos tradicionales. Está incluida en más de 20 de los más prestigiosos índices del mundo. A diferencia de TECMERIN y Ecozona, esta publicación es de acceso cerrado.

En la discusión final se habló de la importancia de que los índices se abran a manifestaciones diversas en las que los investigadores/artistas puedan expresar su quehacer sin necesidad de limitarse al estrecho límite de la investigación científica. Así mismo, se mencionó lo importante de que a pesar de no estar indexadas existan revistas que permitan estas diversas manifestaciones.

Hacer arte implica investigar y la investigación en artes pudiera tender al quehacer artístico y esto es algo que deberían reflejar las revistas académicas.

## Colofón

Editorial TAI

Calle Recoletos, 22. (28001) Madrid, España.

Tel. [34] 914 47 20 55

investigacion@taiarts.com

Editado por Marcos Merino y Antonio M. Villalba.

© George Catsi, Ulrike Strum, Catherine Gough-Brady, Alberto Chinchón, Laura Rubio Galletero, Amelia Ibarz Martín, Alejandro Guzmán, Thaís Chanes, Elena Martín-Consuegra, Sebastián Akselrad, Anna Katarina Martín, Patricia Claudia Barrios, Eric O'Connell, Julia Sara Martínez de la Fuente, Coco Moya, Manuel San Frutos, Ricardo Fernández, Arturo Serrano, 2023.

© De la presente edición, Aula Abierta S.A.

ISBN: 978-84-125572-1-3

DEPÓSITO LEGAL:

PUBLICADO EN ESPAÑA. UNIÓN EUROPEA