XII ENCONTRO IBÉRICO DE ESTÉTICA
XII ENCUENTRO IBÉRICO DE ESTÉTICA
12TH IBERIAN MEETING IN AESTHETICS

livro de resumos

MODALIDADES DA ATENÇÃO ESTÉTICA

CONTEMPLAÇÃO, VIRTUDES CRÍTICAS E AGÊNCIA

ORGANIZA:

SEyTA. SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

U.PORTO FLUP FACULDADE DE LETRAS UNIVERSIDADE DO PORTO

COLABORA:

INSTITUTO DE FILOSOFIA UNIVERSIDADE DO PORTO

AESTHETICS POLITICS AND KNOWLEDGE RESEARCH GROUP

fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia

IF/FCT: UID/00502/2025

Keynote lectures

Paloma Atencia Linares | Universidad de Educación a Distancia

How Stories Hold Us:
An Attentional Account of Narrative Immersion

Some narratives have the capacity to absorb us so completely that we lose track of our surroundings and everyday concerns and become intensely engaged with the world of the story. This familiar experience, which we call narrative immersion, has received considerable attention in psychology but comparatively little in philosophy. Existing philosophical accounts typically explain immersion by appealing to imagination, belief-like states, or sui generis propositional attitudes. We propose a more economical alternative. After identifying the characteristic features that a theory of narrative immersion should explain, we argue that immersion can be understood in terms of the way attention is distributed over the contents of ordinary mental states. More specifically, narrative immersion arises when attention is sustainedly concentrated on those parts of our mental representations that concern the storyworld, while information concerning our immediate environment, real-life concerns, and the narrative as a representational artifact recedes into the background. This attentional account explains central features of immersion –including transportation, bracketing, presentness, emotional engagement, and graduality– without requiring controversial kinds of mental states. It also explains both what narrative immersion shares with other forms of immersion and what makes it distinctively narrative.

▶ Paloma Atencia-Linares is Associate Professor of Philosophy at UNED (Madrid). She holds a PhD in Philosophy from University College London and previously held academic positions at the National Autonomous University of Mexico (UNAM), the University of Kent, and several colleges of the University of London. Her research focuses primarily on aesthetics and the philosophy of art, particularly photography, pictorial representation, fiction, narratives and their intersections with the philosophy of mind. She also works on the philosophy of culinary practices. Since 2019, she has been Co-Editor of the British Journal of Aesthetics.

Alexandra M. Carmo | Investigadora Independente

A zona marginal da atenção como espaço privilegiado da experiência estética

A divulgação de aspectos constitutivos dos mecanismos de inteligência artificial é uma das tarefas que alguns cientistas têm vindo a assumir, com o propósito de desfazer muitas das ilusões criadas nas últimas décadas em torno da IA. Uma primeira, prende-se com a ideia de que esta é ou possa vir a ser uma simulação da inteligência humana. A constatação das diferenças entre as estruturas constitutivas do humano e as dos mecanismos artificiais de inteligência por ele criados, é um pretexto para falar de novo sobre aquilo que está *realmente* em jogo na experiência humana de mundo, nomeadamente na experiência estética.

Onde começa a comunicação que estabelecemos com os outros e as coisas é uma das questões à quais Edmund Husserl procura responder, com referência a uma zona periférica da atenção, que designou por 'zona marginal das nossas apresentações'. Por constituir "a vizinhança mais próxima do fundo de mundo", segundo a expressão de Henri Maldiney, essa zona é passível de estender-se até ao horizonte de uma receptividade inesperada (*surprise*). Ele é "o horizonte de tudo o que somos passíveis, que nos chega de cada vez sem qualquer determinação *a priori*". Liberto de intencionalidades e possíveis, esse horizonte é o lado voltado para nós do que está de fora da expectativa, um dos aspectos ausentes e impossíveis de simular nos mecanismos de inteligência artificial.

A sua compreensão do humano e dos mundos que ele forma difere do modo como originariamente nos compreendemos uns aos outros e à ressonância cultural em que estamos envolvidos e da qual nos servimos para completar as lacunas existentes numa comunicação apenas sustentada em dados e estatísticas.

▶ Músico desde 1984. Doutorou-se em filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa, em 2015, com a tese "Vertigem da existência e arte existencial". A sua área de investigação centra-se na Estética e na Fenomenologia contemporânea, nomeadamente no pensamento de Edmund Husserl e Martin Heidegger, mas com particular interesse na obra de Henri Maldiney, autor principal da sua tese de doutoramento. Publica em 2026 o livro *Crise, Existência e Transpassibilidade* (Edições AH!) e destacam-se, entre outros, os ensaios "Arte e Imagem na Estética de Henri Maldiney" (2019. In: *Phainomenon*. No 29: 135-159) e "A Crise da Existência e o Existencial da Crise. Ser para os outros fora dos quadros do essencialismo" (2018. In: *Critical Hermeneutics. Biannual International Journal of Philosophy*. Vol 2, No 1: 55-80. Cagliari. University of Cagliari).

Cristina Pratas Cruzeiro | Universidade Nova de Lisboa

Do gesto ao contexto:
condições de possibilidade da intervenção política da arte

A comunicação incide sobre a intervenção política da arte e sobre os mecanismos que a activam, neutralizam ou removem, partindo da relação entre o objecto artístico e o contexto que o produz e o acolhe. Propõe-se pensar os modos de produção, circulação, recepção e integração historiográfica como dimensões determinantes dos significados e das potencialidades políticas de obras e práticas artísticas.

A problemática será introduzida através do modo como a crítica e a historiografia descontextualizaram alguns movimentos de vanguarda, com a consequente perda dos sentidos políticos e sociais que estiveram na sua origem. Seguidamente, a análise centra-se na arte pública, dada a sua relação directa com o espaço urbano, com os poderes institucionais e com as formas de apropriação e disputa do espaço comum. Da articulação de diferentes casos ocorridos em Portugal desde a revolução de 25 de Abril de 1974 até à actualidade, resulta uma reflexão sobre as condições materiais, institucionais e sociais que determinaram situações diversas de intervenção política no espaço público.

Argumenta-se que a dimensão política da arte não reside apenas no objecto artístico, situando-se num campo aberto que pode incluí-lo, mas não se restringe a ele. O contexto, sobretudo quando se revela subversivo para os poderes hegemónicos, pode funcionar como o gatilho que activa essa dimensão política, mas é também dele que podem decorrer as tentativas de neutralização ou remoção, bem-sucedidas ou não.

Cristina Pratas Cruzeiro é investigadora auxiliar no Instituto de História da Arte, Universidade NOVA de Lisboa, onde co-coordena o cluster Arte da Performance e Performatividades das artes eprofessora auxiliar convidada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. A sua investigação centra-se na relação das práticas artísticas com a sociedade em diferentes perspectivas, com especial enfoque para a articulação com a política. Tem múltiplas publicações sobre o tema, incluindo o livro Atitude 74: Pichagem e pintura mural na revolução de Abril.

Ada Naval García |

«Siéntate junto a mí en un escalón del coro». Aby Warburg y el tiempo de las imágenes

En la primavera de 1900, el importantísimo historiador de la cultura Aby Warburg inicia una correspondencia ficticia con su amigo y crítico de arte holandés André Jolles. La correspondencia, bajo el título *Ninfa fiorentina*, cifra uno de los momentos más importantes de la producción teórica de Warburg, pero, también, uno de los más inusuales. La correspondencia está formada por dos cartas, la *Epistola prima* de Jolles y la respuesta de Warburg, pero del proyecto se conservan, en el Archivo Warburg de Londres, cientos de documentos que reflejan la importancia fundamental que tuvo este proyecto en el desarrollo del pensamiento de Warburg. Lejos de constituir un episodio marginal, la correspondencia permite reconstruir una reflexión temprana sobre las condiciones de la experiencia estética, en particular sobre las formas de atención.

Las dos cartas permiten acercarse a las reflexiones que ambos estudiosos desarrollan sobre el significado de la presencia de una joven criada -la Ninfa- que entra, con paso ligero, en la escena de la *Natividad de San Juan* de Ghirlandaio. El formato del proyecto, el género epistolar, permite el desarrollo de una dualidad esencial, de una polaridad entre el amigo que desea agarrar [*greifen*] y Warburg que desea comprender [*begreifen*]. Frente al impulso de apropiación encarnado por Jolles, Warburg introduce un deseo de comprensión basado en la suspensión, la distancia y la contemplación activa. Este desplazamiento no es meramente metodológico, sino que implica una reivindicación de la atención, de la pausa, en la experiencia estética y en la formulación teórica.

De aquí surge la propuesta que presento bajo el título «*Siéntate junto a mí en un escalón del coro». Aby Warburg y el* tiempo *de las imágenes* que analizará de qué forma el método de Warburg parte de ser *amigo de lo lento*, de darle a la imagen lo que podríamos denominar como el *tiempo* del texto. Y en este nuevo *tiempo* que Warburg otorga a la imagen comienzan a aparecer *muchos* tiempos: los ritmos de la memoria, supervivencias, fantasmas… que intensifican el significado de la imagen, que la llevan más allá y que nos apelan –e implican– como espectadores.

La propuesta abordará de qué forma la carta de Warburg hace explícito que, para entender el *tiempo* cristalizado en la imagen, el espectador debe detenerse, reivindicando una atención estética que introduce cuestiones relativas a la interrelación entre percepción, memoria y tiempo. A lo largo de la carta, haciendo uso de expresiones como «siéntate junto a mí en un escalón del coro, y no hagamos ruido para no molestarles», Warburg va trazando una importante declaración metodológica: gracias a la contemplación, a la pausa y el silencio, comienzan a activarse los significados ocultos en la imagen y la Ninfa se convierte, poco a poco, en paradigma de la «imagen en movimiento» que activa tanto una contemplación empática como la memoria, sus sedimentos mnémicos. Warburg contempla una imagen que proviene de otro tiempo y subvierte los significados –y en el contemplar, *sentado en el coro*, la entrada de la memoria a través del movimiento de la Ninfa, Warburg comienza el estudio de su gran consigna: *Nachleben der Antike*, «supervivencia de la Antigüedad»

Alejandro Jiménez Delgado

Cambiando el foco: la atención estética de lo cotidiano y sus implicaciones ecológicas

La estética de lo cotidiano constituye una de las líneas de investigación más populares en la estética contemporánea. Desde la publicación de *Everyday Aesthetics* (2007) de Yuriko Saito, la atención estética a lo ordinario tiene un papel central en la comprensión de nuestra relación sensible y afectiva con el entorno y con los otros, al incorporar al ámbito estético prácticas, objetos y experiencias tradicionalmente excluidas.

Dentro de este ámbito existe una cuestión de crucial actualidad: el modo en que nuestra relación estética con lo cotidiano influye en el medio ambiente. Esta preocupación aparece en distintas aproximaciones, como la variante fuerte de Yuriko Saito, la variante débil de Thomas Leddy o las *living aesthetics* de Li Yuedi, y es necesario adentrarse en ella para poder afrontar la actual crisis ecológica.

Esta presentación propone explorar dicha relación, mostrando cómo diferentes modos de atención estética hacia lo cotidiano configuran nuestra relación con el entorno. Para ello, se analizará cómo ciertas formas de atender al entorno pueden contribuir, directa o indirectamente, a la crisis ecológica. De forma directa, por ejemplo, a través de la preferencia estética por la naturaleza prístina, que tiende a objetualizarla y a dejar en segundo plano los entornos mixtos y ordinarios. De forma indirecta, mediante la preferencia estética por lo nuevo, lo pulido o lo impecable, reforzada por dinámicas consumistas, que favorecen prácticas de producción y consumo con un alto impacto ambiental.

A continuación, se plantean dos posibles vías para afrontar estos problemas desde la estética. Por un lado, la estética medioambiental de Emily Brady, que destaca la importancia de atender estéticamente a los entornos mixtos y ordinarios y la necesidad de una educación estética orientada a la sostenibilidad. Por otro, el concepto de frugalidad, entendido como una forma de vida basada en la moderación, que, en diálogo con la estética de lo cotidiano, permite reorientar nuestras preferencias y nuestra atención hacia prácticas más sostenibles.

En resumen, esta presentación tiene como objetivo mostrar que nuestras formas de atención estética en la vida cotidiana tienen un papel relevante en nuestra relación con el medioambiente y, por tanto, en la propia crisis ecológica. Además, propone diferentes líneas de análisis para poder redirigir nuestra relación estética con la cotidianidad hacia una forma de vida más ecológica.

Ana María Rabe

Atención y dispersión estética en entredicho: desde la Zerstreuung y la regresión en Benjamin y Adorno hasta los videojuegos de hoy

En su ensayo *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, que Walter Benjamin escribió en los años 1935/36, en pleno auge del régimen nacionalsocialista, el autor advierte de los peligros que se hallan en la "estetización de la política". El Estado fascista de Hitler se estaba sirviendo de medios y recursos estéticos de gran alcance y efecto emocional. Las multitudinarias marchas, los cantos y desfiles nazis con antorchas, las grandes asambleas del partido en plazas monumentales, planeadas hasta el último detalle y filmadas por un talento cinematográfico como el de Leni Riefenstahl, "noticieros" y otras filmaciones propagandísticas, emisiones de radio, todas las artes, desde la literatura hasta el cine, estaban bajo el control del ministro de propaganda Goebbels y su Cámara de Cultura. En este contexto, Benjamin sintió la urgencia de advertir de los peligros que se hallaban en todo tipo de producción estética que tuviera un gran poder seductor, lo cual le llevó a advertir del lado peligroso del *aura*. Según su concepción, obras auráticas son capaces de fascinar y absorber la atención del espectador, por lo que pueden usarse como potentes instrumentos de manipulación, capaces de apoderarse del deseo del receptor y de anular su pensamiento crítico. Había que combatir este peligro y hallar una vía para los medios estéticos que pudiera reestablecer la autonomía del sujeto. Bajo la influencia de Brecht llegó así al concepto de *Zerstreuung* (dispersión, distracción, disolución) que opuso a la magia del aura. Pensó que había encontrado el antídoto en ciertas producciones, especialmente en el cine y la fotografía, que –usadas de manera emancipadora– podían disolver el hechizo seductor, dispersar su poder y hacer que el espectador se sustrajera del poder ajeno para emprender su propio montaje, su propia reconstrucción de la historia. Pocos años después publicaría Adorno el artículo "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha", en el que criticaría precisamente la disposición a distraerse, tan difundida entre las masas consumistas. El peligro que Benjamin veía en el aura, que monopoliza la atención del espectador, lo encontró Adorno en lo contrario: la falta de concentración y atención, la distracción que, a su juicio, lleva a la tendencia a dejarse llevar por lo inmediato y meramente fragmentario. Según Adorno, la *Zerstreuung* no conduce a la emancipación ni al pensamiento crítico, sino a la superficialidad y la regresión. En la ponencia se contrapondrán las posturas de Benjamin y de Adorno con respecto a la atención y la distracción / dispersión en el contexto estético y artístico con el fin de analizar críticamente ambas disposiciones y sacar a la luz tanto la potencia como los límites de cada una de ellas. La diferenciación y el análisis servirán para discutir finalmente un medio estético de las nuevas tecnológica de nuestro tiempo, que tiene un gran impacto especialmente entre los jóvenes: los videojuegos con su alta capacidad de captar la atención plena del jugador durante largos periodos, de distraerlo del mundo "externo" y de hacerlo adicto, pero que igualmente pueden usarse para mejorar la atención y a desarrollar capacidades cognitivas y emocionales.

Ana Nolasco

A Atenção como Resistência: A 'Mancha Flutuante' na Pintura Contemporânea face ao regime de alerta algorítmico

No atual cenário de neurocapitalismo e vigilância, a atenção humana tornou-se o recurso mais disputado, capturado por dispositivos tecnológicos que visam a previsão de comportamento e a produtividade incessante. A economia da atenção contemporânea, impulsionada por algoritmos de inteligência artificial, promove um "regime de alerta" constante, fragmentando o foco e privilegiando a gratificação imediata através da dopamina, em detrimento do pensamento reflexivo.

Esta comunicação propõe uma análise da pintura contemporânea como um dispositivo de contra-atenção, centrando-se na obra de René Tavares em diálogo com as práticas de artistas como Albert Oehlen e Wade Guyton. Argumentamos que, perante a previsibilidade algorítmica, elementos como a 'mancha flutuante' de Tavares, as sobreposições 'sujas' de Oehlen ou os erros processuais de impressão em Guyton operam como gestos que escapam à lógica da otimização. Enquanto a IA tende à síntese probabilística e à nitidez de dados, estas zonas de indeterminação e polifocalidade introduzem um 'ruído' visual que frustra a procura de significado imediato. Este embate material obriga o espetador a desativar o sistema de alerta/orientação –típico do consumo digital– para ativar o sistema executivo (lobo frontal), reclamando assim uma atenção sustentada e profundamente política.

A partir da distinção arendtiana entre *Verstand* (conhecimento) e *Vernunft* (pensamento/sentido), exploramos como a materialidade da pintura –a sua "pele" tatuada por gestos que revelam a presença do corpo do artista–, atua como uma forma de resistência política. Ao contrário das interfaces digitais que moldam a nossa atenção para o consumo, a obra de Tavares convoca uma "atenção crítica" que, através da sua densidade material e incompletude, redistribui o sensível.

Concluímos que a pintura, ao recusar a clareza total e a narrativa linear, oferece um espaço de hospitalidade para o inesperado e para a alteridade. Deste modo, a estética contemporânea não se limita a representar o mundo, mas reconfigura as nossas capacidades cognitivas, ensinando-nos a "pausa" necessária para o ato político num mundo hiperconectado.

Antonio Rivera García

El capitalismo de la atención en la era digital: su relación con lo visual, la estética publicitaria y la subjetividad neoliberal

En la comunicación explicaremos que el capitalismo de la atención está unido al neoliberalismo de la era digital. El individuo neoliberal es continuamente evaluado y él mismo se convierte en "cosa" cuantificable. Toda su actividad, empezando por la atención que presta a los signos visibles, se reduce a medida, a moneda. Se entiende entonces que el capitalismo de la era digital convierta la misma atención que prestamos a las imágenes en la moneda de referencia del ciberespacio.

Todo ello nos obligará reflexionar sobre la nueva ontología de la visibilidad que subyace a este capitalismo. Se expondrá en la comunicación que esa ontología coincide con el concepto de lo "visual" que proporcionó el crítico cinematográfico Serge Daney a principios de los noventa en el contexto de la Guerra de Irak. Para Daney, lo visual, a diferencia de la imagen de la fotografía o el cine, es una especie de simulacro o pseudoimagen para la cual la alteridad, aquello que no se puede reducir a medida (contabilizar, monetarizar), no constituye su condición necesaria.

La hegemonía de lo visual sobre la imagen se produce en un contexto donde ya no existe verdadera preocupación o interés por el mundo exterior y por los demás seres. Pertenece así a lo visual el conjunto de imágenes que se producen sin contacto con lo real, y que por este motivo no hacen referencia al mundo que existe fuera de ellas. O en otras palabras, se convierte en un signo solipsista, sin referencia a lo otro, y produce una creciente "desertificación del mundo". Daney apenas tuvo tiempo de comprobar que la producción digital depende de un dispositivo técnico que facilita precisamente la hegemonía de lo visual. En ese nuevo contexto digital, triunfa una estética publicitaria que convierte cualquier cosa en un estereotipo, en un cliché o en una pseudoimagen simplificada y maniquea, adecuada, en definitiva, para lograr los objetivos del neoliberalismo, del nuevo poder económico y político.

Bianca Palucci Calil

Ver la violencia: atención estética, performatividad y política de la mirada

Esta propuesta parte de la hipótesis de que las imágenes de violencia no deben ser pensadas únicamente en términos de representación, sino como dispositivos que configuran modos de percepción y modalidades de atención estética. En lugar de preguntar qué muestran las imágenes de violencia, el objetivo de este trabajo es analizar cómo organizan la atención del espectador, cómo la capturan, la dispersan, la anestesian o la interrumpen, y qué implicaciones políticas se derivan de estas distintas formas de atención.

El marco teórico de la investigación se sitúa en el cruce entre la estética política y la teoría de de la performatividad de las imágenes. Siguiendo la propuesta de Andrea Soto Calderón, la imagen no es entendida como un objeto pasivo de representación, sino como una operación que configura lo sensible, organizando modos de ver, de sentir y de relacionarse con lo visible. Desde esta perspectiva, la atención estética no se reduce a la contemplación desinteresada, sino que aparece como una práctica situada, corporal y afectiva, producida por dispositivos visuales que determinan lo que puede o no aparecer como visible.

La hipótesis principal es que las imágenes de violencia pueden establecer relaciones de continuidad o de discontinuidad con la violencia misma, y que estas dos formas corresponden también a dos modalidades distintas de atención estética. La continuidad se produce cuando las imágenes se integran en circuitos de repetición, circulación y consumo, generando una atención habitual que contribuye a la naturalización de la violencia. La discontinuidad, en cambio, aparece cuando ciertas imágenes interrumpen los regímenes habituales de visibilidad, desestabilizan la posición del espectador y producen una reorganización de la experiencia perceptiva, dando lugar a una forma de atención estética crítica, incómoda y reflexiva.

Para desarrollar esta hipótesis, el trabajo analiza obras de artistas latinoamericanos como Óscar Muñoz, Rosângela Rennó, Berna Reale y Ana Mendieta. En estas obras, la imagen no se limita a mostrar la violencia, sino que construye dispositivos que reorganizan la atención del espectador y lo implican corporal y afectivamente. El espectador debe soplar para que la imagen aparezca, caminar sobre ella y fracturarla, habitar un espacio festivo atravesado por relatos de violencia o enfrentarse a la indiferencia colectiva ante un posible crimen. En todos estos casos, la obra no presenta únicamente algo para ser visto, sino que produce situaciones en las que ver se convierte en una experiencia problemática, en la que el espectador se descubre implicado en aquello que mira o en aquello que no llega a ver.

La conclusión es que la dimensión política de estas obras no reside solamente en sus contenidos, sino en su capacidad para transformar los modos de atención estética del espectador. Más que representar la violencia, estas imágenes intervienen en las condiciones mismas de su visibilidad y en las formas de atención que la hacen posible. El problema estético de la imagen contemporánea no consiste únicamente en interpretar imágenes, sino en comprender y transformar los regímenes de atención a través de los cuales el mundo se nos hace visible.

Borbála Jász

Aesthetic Attention through Testimony and Mediated Images

Contemporary conditions of aesthetic experience are increasingly shaped by mediated forms of access, raising fundamental questions about how we attend to artworks and images. Digitally produced and circulated representations – ranging from photographs to AI-generated images– function as primary sites of encounter, often displacing or transforming the role of direct, first-hand experience. While such mediated forms provide indispensable access to aesthetic objects, they also reconfigure the structure of aesthetic attention itself.

This paper reconceptualizes aesthetic attention through the epistemic distinction between acquaintance and testimony. It asks whether aesthetic experience can be grounded in testimonial knowledge alone, or whether acquaintance – understood as direct, non-inferential experience– remains indispensable for fully apprehending aesthetic value. Rather than opposing these modes, the analysis examines how they interact in shaping distinct modalities of aesthetic attention.

A central claim is that testimonial and acquaintance-based forms of access do not merely differ in epistemic status, but actively structure different ways of attending. Testimonial encounters –such as those mediated by images, descriptions, or digital platforms– tend to foreground what is communicable, generalizable, and already conceptually framed. By contrast, acquaintance-based experience allows for a form of attention that is less constrained by prior categorization, enabling the perception of qualities that may resist immediate articulation.

In this context, mediated images play a particularly complex role. On the one hand, they can expand the scope of aesthetic attention by making otherwise inaccessible objects available and by conveying a high degree of visual information. On the other hand, they may also guide, constrain, or pre-structure attention in ways that shape what is noticed, valued, or overlooked. The paper argues that mediated images do not merely transmit aesthetic content, but actively participate in the configuration of aesthetic attention.

Drawing on Nelson Goodman's theory of symbolic systems and worldmaking, the analysis emphasizes that representation is not a neutral vehicle of information but a constructive process that determines what becomes perceptually and aesthetically salient. From this perspective, aesthetic attention is not simply a subjective act but is partly structured by the symbolic and mediating frameworks through which objects are encountered.

The paper concludes by proposing a pluralized account of aesthetic attention that recognizes the dynamic interplay between acquaintance and testimony. Rather than privileging one mode over the other, it argues for a model in which different forms of mediation and direct experience contribute to a more complex understanding of aesthetic engagement under contemporary conditions.

Carles Ríus Santamaría

The Star-Cub of Todtnauberg's Hut: Interpreting Its Meaning through the Life and Work of Heidegger

Already in the ancient Greeks, contemplation was considered an attitude favourable for a good relationship with nature. In a certain way, this is what centuries later Heidegger also proposed in *Building Dwelling Thinking* (*Bauen Wohnen Denken*, 1951), an essay that we can place in the Aesthetics of Architecture, and where this thinker argues that prior to the act of constructing a building there is a dwelling, which, in turn, implies taking care of the earth (*pflegen*) and taking care of oneself (*sich schonen*). To develop this thesis, Heidegger explains that in all construction four aspects intervene that we tend to forget: the earth, the sky, the divinities and the mortals. And it is the philosophical reflection (*Denken*) that allows us to relate these four aspects in a unitary way, in what he calls taking care of the fourfold (*das Geviert*), alluding to a geometric figure already present in the Pythagoreans and which has a long history.

With this, we can see that in the Heidegger after the Second World War there is a strong element of criticism of the culture of his time, which is characterized by a way of understanding science and technology with an excessive dominance of nature, in this sense coinciding with the criticism of authors of the Frankfurt School such as Adorno and Horkheimer, despite the obvious ideological differences. In the case of the latter Heidegger, we can observe the more explicit introduction of an ethical dimension that is missing in his first period, and that affects several areas: external nature (ecological thought), internal nature (care of oneself), others (social concern), and the awareness that the great religious questions, in addition to providing unity, can favour greater openness and sensitivity towards all these areas.

Certainly, the architectural examples that Heidegger presents in this writing (the bridge, and the traditional country house of the Black Forest) are quite disappointing, especially when one compares it to the profound and suggestive theoretical arguments. But when you learn about his biography, you become aware that in his life there was a much more interesting practical example that, curiously, the philosopher did not mention in his writings, but which, from an early age, was decisive in his professional training: the construction, in 1922, of a small and modest hut in Todtnauberg, a little village located in the middle of the Black Forest, a space where he enjoyed nature, and where he created much of his writings.

In my communication I will show how the analysis of this construction allows us to better understand the ideas of architectural aesthetics that Heidegger later presented in writings, such as *Building Dwelling Thinking* (*Bauen Wohnen Denken*, 1951), and *From the Experience of Thinking* (*Aus der Erfahrung des Denkens*, 1947).

With this, we will be able to better comprehend the importance of contemplation in Heidegger, as the basis of any constructive action: whether in the formation of oneself (*Bildung*), of a building (*bauen*), of a community (*Gemeinschaft*), or of an appropriate relationship with environment (*Umwelt*).

Carlos Valente

Mindfulness: atenção estética, forma e aretê

Num contexto contemporâneo marcado pela saturação e dispersão da atenção, o *mindfulness* emergiu como prática amplamente difundida, associada à regulação emocional e à atenção plena. Embora muitas vezes banalizado como técnica de autoajuda, o estado de *mindfulness* revela, numa leitura mais cuidada, uma forma de atenção centrada na experiência imediata e na abertura ao que se dá, suscitando diversas conexões com o campo da estética. Por sua vez, a atenção estética, longe de se reduzir à contemplação passiva ou à aplicação de esquemas interpretativos prévios, exige uma relação direta com o fenómeno, envolvendo uma abertura ao sensível através da discriminação das propriedades formais.

Esta comunicação pretende considerar a atenção plena não como passividade, mas como condição de possibilidade para uma atitude estética concebida como virtude (*areté*): uma disposição cultivada que articula orientação, discernimento e postura crítica. Enquanto o *mindfulness* privilegia a suspensão da vontade e do juízo, criando um espaço de contemplação – como sugeria Schopenhauer –, a atenção estética implica uma presença encarnada e integrada com o fenómeno, segundo Merleau-Ponty, e pode ser repensada à luz de Nöel Carroll que, numa atualização contemporânea, propõe substituir o desinteresse kantiano pelo conceito de atenção à forma. Convocamos também Iris Murdoch, que entende a atenção como virtude moral fundamental, atravessando a experiência estética e orientando a perceção para uma apreensão mais justa do real.

Outras posturas críticas contemporâneas, como a discussão sobre o "*McMindfulness*", alertam para a redução desta forma de atenção a uma prática "neoliberal" de gestão do stress, descontextualizada de sua dimensão ética. Por outro lado, a atenção estética enfrenta hoje o risco de ser orientada por leituras ideologicamente comprometidas e por modismos críticos, subestimando a experiência direta do fenómeno. Tal tendência limita a capacidade de perceber a obra em si mesma, por dificultar o processo de apreensão da sua estrutura e sentido.

A atenção estética "virtuosa" emerge, portanto, da articulação entre dois momentos: uma suspensão inicial, promovida pela atenção plena, e uma orientação subsequente, própria da atenção formal e crítica. Esta tensão permite não só esclarecer os limites do *mindfulness* enquanto prática geral da atenção, mas também repensar o seu potencial como condição preparatória para uma experiência estética plena, em que corpo, forma e discernimento se encontram no aqui e agora.

Carlos Vara Sánchez

El ritmo estético: una exploración del vínculo entre atención y emoción en la experiencia

El punto de partida de mi ponencia es la intuición de John Dewey de que la experiencia estética no es patrimonio exclusivo del arte sino una intensificación de patrones ya presentes en la experiencia ordinaria. A partir de ahí, mi intención es desarrollar el concepto de ritmo presentado por Dewey y proponer que lo estético es un modo especial de atender a lo que nos rodea en el que experimentamos lo atendido como especialmente relevante para nosotros. En otras palabras, llevaré a cabo una caracterización de lo estético no a partir del objeto, sino de las particularidades dinámicas que invita una interacción.

En mi ponencia desarrollaré una aproximación estética de tipo pragmatista-enactivo. Mi contribución es la idea de que una asimetría productiva entre procesos sensoriomotores –que responden rápida y precisamente a los cambios del entorno– y procesos afectivos –que integran información a escalas temporales más lentas y difusas–es un elemento constitutivo de muchas experiencias estéticas. Cuando esta asimetría se mantiene, emerge la posibilidad de una estructurada y temporalmente sostenida interacción de la que podemos llegar a ser conscientes. Este patrón dinámico de la interacción –el ritmo estético– puede emerger cuando nos encontramos ante una pintura, pero también al caminar por una calle al atardecer, cuando estamos enfrascados en una conversación o al observar cómo la luz cambia sobre el agua.

Una vez presentado mi análisis de los rasgos esenciales del ritmo estético, lo aplicaré a algunos aspectos relevantes de la sociedad actual. Argumentaré que algunas de las características esenciales de dicho ritmo estético –su fragilidad y nuestra falta de control sobre él– lo hacen particularmente susceptible a algunas de las transformaciones tecnológicas recientes. El diseño persuasivo, el scroll infinito y los algoritmos de recomendación producen una sucesión ininterrumpida de estímulos afectivamente salientes que capturan la atención sin permitirle asentarse. Generan una respuesta afectiva pero impiden la asimetría productiva entre lo sensoriomotor y lo afectivo que la experiencia estética requiere. Con esto, lo que se erosiona no es únicamente la capacidad de concentrarse ante una obra de arte, sino algo más fundamental: la posibilidad de que cualquier aspecto del entorno cotidiano nos detenga genuinamente, nos conmueva y nos permita aprehenderlo como significativo. En términos de Rietveld y Kiverstein, la tecnología condiciona nuestro paisaje de affordances: tiende a enfrentarnos a posibilidades de acción siempre más inmediatas, pautadas y predecibles.

Concluiré argumentando que la defensa de la atención estética cotidiana no es un proyecto nostálgico ni elitista. Si ciertas experiencias estéticas tienen el potencial de ser genuinamente transformadoras – capaces de desafiar hábitos, ampliar nuestro ámbito afectivo y reconfigurar nuestra relación con el entorno y con los demás –, entonces la degradación sistemática de las condiciones que las hacen posibles constituye un problema filosófico, político y educativo de primer orden que la estética contemporánea no puede permitirse ignorar.

Carmen Ruíz Crespo

Flamenco y creación: prácticas comunitarias desde la inmanencia

Nos encontramos ante un horizonte homogéneo e inmóvil. Se afirma que el Ocaso de Occidente ya es un hecho fáctico e innegable ante las lógicas productivas que rigen la vida humana. Para ilustrarnos, presento tres ejes que rigen esta lógica capitalista: la inmediatez, el utilitarismo y la homogeneización. Estos tres puntos se encuentran enlazados con cuestiones de atención, creación y circulación de obras artísticas, dando lugar a una cultura descafeinada: homogénea e instantánea. Ante estas problemáticas, las prácticas estéticas pueden constituir un ejercicio revolucionario al presentar una actitud de escucha –y por lo tanto, de respuesta– diferente a la que acostumbramos bajo las lógicas productivas de consumo. Mi hipótesis se centrará en demostrar cómo el flamenco, como práctica barroca anclada a la corporalidad, se constituye como un ejercicio revolucionario al permitir un gasto y un gesto improductivo diferente a las lógicas capitalistas de consumo. De este modo, nuestros sentidos nos educan en un *folklore* que se reinventa: tradición y creación son caminos de ida y vuelta.

El flamenco se constituye como una práctica barroca porque nos posibilita una *obertura* ante las prácticas instantáneas de consumo. El *ethos* barroco no trata de proponer una alternativa ante la realidad capitalista, su fuerza radica en la capacidad de abrir un paréntesis dentro de estas lógicas productivas. En el flamenco, esto es posible gracias al protagonismo que adquiere lo corpóreo, de modo que nos permite conectar con el presente, localizando la atención desde otra mirada y desligándonos de imperativos de eficacia y eficiencia. En la *juerga flamenca* no hay un para qué planificable, la conmoción nos permite sentirnos presentes posibilitando una catarsis verdaderamente comunitaria.

Ante la inmediatez, el utilitarismo y la homogeneización, el flamenco establece una relación particular con la improvisación. La inmanencia corporal implica una actitud de escucha conjunta, posibilitando un espacio creativo diferente al que acostumbramos bajo las lógicas capitalistas de consumo. Esto es, tomarse en serio el presente sin un para qué planificable –aquí y ahora– a la vez que nosotros mismos nos ponemos en juego–con el cuerpo y con las manos–. Ante el peligro de una cultura descafeinada, el flamenco permite un paso propio dentro de un compás conjunto. Hay un posicionamiento hermenéutico –luchando así contra el desarraigo–, pues partimos desde un lugar común: la comunidad de todas –un mismo compás–. Sin embargo, no hay una pérdida total de singularidad, al contrario, nos invita a participar tomando esta riqueza hermenéutica y poniéndonos a nosotras mismas en juego –el quejío–.

El flamenco, como práctica artística inoperante, nos posiciona en un enclave diferente en relación a la atención, creación y circulación de la obra. Frente a un «todo vale» –propia de la cultura descafeinada–, el flamenco como práctica barroca nos deslocaliza, nos invita a atender y a participar desde otro lugar –aquí y ahora, con el otro y con las manos– para abrimos y abandonarnos a la *ambigüedad inoperante* de la propia vida y de la vida propia.

Concha Navarrete Fernández

Experiencia estética de la atención a los objetos cotidianos

En esta comunicación se propone repensar las modalidades de la atención estética desde la experiencia de los objetos cotidianos, desplazando el énfasis tradicional en la contemplación visual para dar cabida a formas de atención encarnadas. En el contexto contemporáneo consumista de saturación de la atención se hace necesario explorar aquellos modos de relación con el mundo que permiten restituir y dar cuenta de la variedad de la experiencia sensible.

Para recorrer estos modos de relación, se sigue la noción de *praesentia* que Hetherington adapta en clave secular del cristianismo medieval. Esta reconceptualización es de utilidad para comprender cómo la experiencia estética emerge en el contacto material como una forma de presencia que no depende de la representación. El concepto da cuenta de que, en la interacción tangible con los objetos, lo ausente se hace presente desde una intensidad que confirma la relación entre cuerpo y mundo. Este tipo de atención desdibuja la distinción entre sujeto y objeto, proponiendo una estética basada en la copresencia y la implicación.

Desde esta perspectiva, los objetos cotidianos adquieren un lugar central como operadores de esta experiencia estética. Este reparto de lo sensible que indicó Ranciere organiza qué puede ser percibido y, por lo tanto, valorado. Lejos de ser un fondo neutro, los objetos ordinarios configuran así regímenes de atención que delimitan formas de visibilidad e invisibilidad. Atender a estos objetos implica, entonces, una práctica crítica capaz de redistribuir lo sensible desde lo corporal. En este sentido, es de utilidad articular este hilo argumental con la teoría del compromiso material de Lambros Malafouris, para quien la cognición es un proceso extendido y enactivo en el que mente, cuerpo y materia se co-constituyen. Desde esta perspectiva, los objetos desbordan ser soportes de significado para formar parte activa de producción de experiencia y conocimiento. La atención estética se configura así como una práctica distribuida, donde la agencia emerge en el acoplamiento entre cuerpos y materiales.

Frente a la captura de la atención que impera en los regímenes consumistas y que saturan los objetos, estas prácticas de atención a lo cotidiano desde esta perspectiva proponen una ética de la proximidad y el cuidado. Al reconocer esta capacidad de los objetos cotidianos para producir presencia e implicación, se abre la posibilidad de reconfigurar nuestra experiencia del mundo.

Daniela Callejas Aristizabal

La atención a lo oscuro. Otros modos de ver, habitar y relacionarse con lo cotidiano

Esta investigación parte del estudio de la luz y la oscuridad como elementos físicos, plásticos y conceptuales clave para el equilibrio de la vida en el planeta. A partir del análisis etológico de los ciclos circadianos, emerge la urgencia de abrir espacios de pensamiento, atención, creación y discusión que sitúen la oscuridad no solo como un componente primordial para la vida, sino también como un campo fértil de posibilidad.

En una sociedad caracterizada por unos modos de producción excesivos que se manifiestan en la explotación, sobreestimulación, hiperconectividad y deslumbramiento, el estudio de la oscuridad como espacio y materia conceptual y plástica se vuelve necesario. Desde ella centellean otras formas posibles de habitar, mirar y conocer el mundo, desplazando las lógicas dominantes de la visibilidad.

La luz y los espacios luminosos, más allá de su funcionalidad, configuran una visión homogénea del mundo: una mirada oculocentrista que sitúa lo visible como el único portador legítimo de verdad y conocimiento.

Al situar la oscuridad como materia prima de esta investigación, ha sido necesario abrir estados de atención plena que conducen a la conciencia del presente de la experiencia pura, tal como lo expone la filosofía oriental de Nishida. Esta atención no se limita a un único foco de pensamiento o sensación, sino que se expande hacia un espacio de co-relación con lo que rodea y habita el cuerpo: cíclico, simultáneo, multitemporal, liminal e infra-leve. Sumergida en un flujo de presentes continuos, la atención se desplaza y se distribuye, reubicando al cuerpo –antes situado en el centro– hacia una red de relaciones y acontecimientos que coexisten en un mismo instante.

Desde este marco, la investigación se configura como una práctica artística y filosófica que propone, en diálogo con Bardet, torcer el acto de ver y reconocerlo como un acto performativo, como sugiere Brea. En este desplazamiento, el ver deja de ser un gesto unidireccional para desplegarse en una constelación de acciones: ver, ser vista, atravesar y reconocer aquello que nos atraviesa.

Al desarrollar una relación conceptual y gestual con la oscuridad, la investigación propone una serie de acercamientos sensibles y ecosomáticos que permiten establecer vínculos no habituales con lo cotidiano que traen los espacios oscuros. Estas aproximaciones configuran otras maneras de hacer, ser y reconocer, donde la atención se plantea como un modo disruptivo de conocer, interpretar y relacionarse con el mundo, articulado y potenciado desde la imaginación material.

En este sentido, la práctica de la atención se posiciona como una acción política que reclama el no ver y el no saber, desde una diversificación de la mirada. Se le otorga una importancia primordial a los espacios oscuros no solo como una necesidad fisiológica, sino también cognitiva y cultural, capaz de cuestionar y reconfigurar los modos de habitar, percibir y cuidar todo lo que nos rodea y nos sostiene.

David Collins

Artistic virtues and attention: linking the aesthetic and the moral

Attention has often been the focus of theories of aesthetic experience and a distinct 'aesthetic attitude,' but these theories are broadly epistemological in their concerns, with the role and importance of attention for aesthetic–and specifically, artistic–value being less often discussed. This paper argues that on a virtue-based understanding of artistic value, many of the dispositions that will count as virtues of the creation or the reception of art will centrally involve attention: both *how* the artist or the spectator is disposed to attend, and *to what* they attend.

The first half of the paper details how artistic virtues such as 'perspicacity' and 'openness' will involve attention and how attention can be 'paid' in better and worse ways–better and worse for the purposes of making and appreciating art. Conceiving of these dispositions as virtues involves treating them not merely as skills that are instrumentally valuable for realising some independent good (e.g., making a beautiful artwork, or taking pleasure in appreciating it) but as valuable in their own right when exercised, *qua* human excellence. Examples of just what exercising attention-based virtues will typically involve for artists and spectators in multiple artforms (including visual art, literature, music, and film) will be discussed, and links will be made to what artists and art theorists have said about the importance of a certain kind of open, disinterested attention, such as the poet Keats's theory of 'negative capability.'

The paper's second half will link virtuous attention in art-making and art appreciation to the way attention has featured in (broadly virtue-oriented) moral theories such as those of Simone Weil, Iris Murdoch, and Warren Heiti, and in Aristotle's ethics as part of practical wisdom (*phronesis*) and its constituent intellectual virtues such as *nous* (insight), *sunesis* (good understanding), and *gnome* (discernment). Heiti in particular has recently argued for attention to be made central to moral philosophy and to be framed as itself an ethical virtue. I argue that the way that attention is exercised as an *aesthetic* virtue is also an instance of its exercise as an *ethical* virtue, thereby linking artistic and ethical value so that making or engaging with art well (i.e., virtuously) will not only be constitutive of artistic value but will be ethically or morally valuable: in other words, that making and engaging with art well are themselves morally good acts. This link between how one attends in the course of making or engaging with art well and ethical importance will be further fleshed out in terms of R.G. Collingwood's claim that the 'corruption of consciousness' is the 'root of all evil' and that art is the best medicine against this.

Diana Neiva

Horror without definition: collective attention and genre recognition

Horror film is one of the most recognisable and simultaneously most definition-resistant of all film genres. The most influential definition of horror was provided by Carroll (1990). He defines horror by reference to fear and disgust provoked by a categorically "interstitial" monster whose existence contemporary science does not recognise as possible. As he recognises, this definition excludes films such as *Psycho* (1960) or *Halloween* (1978), as threats in those films do not fit the "monster" figure as he theorised. Such a definition is under-inclusive as it excludes paradigmatic cases. Attempts to resolve this problem have not succeeded in capturing the diversity of horror practices. I argue that horror films resist definition as a consequence of the structure of the aesthetic experience it produces, and that genre recognition is possible because that experience has a collective dimension.

The paper proceeds in three main steps. First, I briefly address Carroll's attempt at defining. Second, I rely on Drummond's (2024) account of aggregative aesthetic experience to argue that even in anonymous cinema audiences, spectators look to others for emotional cues (gasps, screams, laughter) that calibrate their own attention and render certain properties salient. I apply this to horror spectatorship specifically: aesthetic attention in horror is shaped collectively. Based on Cross (2025), I further argue that aesthetic communities form and persist through shared aesthetic experiences, and that aesthetic traditions consist of the transmission of aesthetic practices. Applied to horror, the repeated shared experience of watching horror films, in cinemas, with friends, within fan communities, creates and maintains a tradition of attentional orientations that new spectators inherit. What is transmitted across generations of horror spectatorship is also a normative orientation: aesthetic communities are constituted by shared standards of correct response. As Craven argued, horror uniquely invites audiences to confront fears they cannot face elsewhere, making its communities distinctively organised around a shared willingness to undergo that experience; and, as Jancovich shows, around struggles over what counts as horror and who counts as a horror fan.

Third, I rely on Altman to show how those traditions are historically built and maintained. He shows that genre orientations are used by multiple groups (producers, critics, fans) for competing purposes, and that genre membership is maintained by what he calls "constellated communities": dispersed spectators who share generic orientations without necessarily ever meeting. Applied to horror, different communities have developed distinct attentional orientations toward different sets of properties. This is why definition fails: there is no single shared mode of attention across all horror spectatorship, but a family of overlapping orientations built through distinct but related traditions.

I conclude that recognition is nevertheless possible because of these shared traditions. For instance, in *A Nightmare on Elm Street* (1984), attention is distributed across dreamlike sequences, threatened domestic space, and the figure of Freddy Krueger –a recognisable horror constellation without a fixed definition. Where definition requires a single set of necessary and sufficient conditions across all instances, recognition requires only sufficient overlap with a familiar attentional constellation.

Emmie Malone

The Aesthetics of Artificial Nails: Gamification, Gender, and Embodiment

The popularity of artificial nails (e.g., acrylics, gel-x extensions, nail art, etc.) invites renewed philosophical attention to the aesthetics of the body. At first glance, nails appear readily assimilable to traditional models of aesthetic evaluation: they are tiny works of visual art. On this view, artificial nails can be fully evaluated aesthetically through passive observation and judged like a collection of small paintings. Likewise, nails might be thought of as just another instance of adornment practices, not substantially different from clothing or other accessories. This paper argues the opposite. An account of artificial nails which views them as mere visual art or ordinary adornment is incomplete. While nails can be evaluated within the conventional framework of aesthetic appreciation, their more philosophically significant role lies in their capacity to actively shape and direct embodied attention.

Drawing on Thi Nguyen's account of games as the imposition of voluntary obstacles that structure agency and attention, I argue that artificial nails "gamify" embodied consciousness. Artificial nail designs subtly but persistently interfere with habitual bodily actions (typing, grasping, buttoning, etc.). These impediments are neither accidental nor purely restrictive; they are chosen constraints that transform ordinary action into a field of skillful negotiation. In this respect, artificial nails function as aestheticized game mechanics embedded within the body itself. They require the wearer to relearn and recalibrate movements, rendering previously automatic actions deliberate and effortful.

This transformation can be illuminated through Jean-Paul Sartre's distinction between nonthetic and thetic consciousness. In nonthetic consciousness, the body operates transparently; actions are performed without reflective awareness of the acting subject. The introduction of artificial nails disrupts this transparency, forcing a shift toward thetic consciousness, in which one becomes explicitly aware of oneself as an agent performing actions. The wearer must attend to their hands as objects in the world, navigating constraints that make embodiment newly salient. In parallel, Martin Heidegger's analysis of tool use helps clarify this shift: where tools typically recede into readiness-to-hand, artificial nails resist such withdrawal. They hover between tool and obstacle, never fully disappearing into the background, and thereby sustain a heightened attentiveness to one's own bodily engagement with the world.

Beyond their phenomenological effects, artificial nails also carry distinct social and gendered implications. In many contexts, women are socially conditioned to prioritize the needs of others and to minimize demands for assistance. The voluntary obstacles introduced by artificial nails subtly counteract this tendency by legitimizing requests for help. Tasks that become difficult (such as fastening jewelry or inserting and removing credit cards from a card reader) create opportunities for what can be described as "cooperative gaming." Within this framework, assistance is not framed as burdening others but as participating in a shared activity structured by the chosen constraints of the game. The nails thus generate a permission structure for interdependence, fostering small but meaningful moments of collaboration and mutual attention. In sum, artificial nails are more than decorative artifacts; they are devices for reorganizing attention, reshaping embodiment, and enabling new forms of social interaction.

Esperanza Marrodán Ciordia

Educar la mirada atenta: descubrimiento, observación y experiencia urbana

En nuestro contexto contemporáneo, marcado por la aceleración y la saturación de estímulos, la atención se vuelve una cuestión central para repensar nuestra relación con el mundo. No se trata únicamente de un problema perceptivo, sino de una forma de situarnos en lo real, de dar valor a lo que nos rodea y así orientar nuestra acción. En este contexto, la atención se convierte en una herramienta fundamental que puede reconfigurar nuestra experiencia del entorno. Porque atender implica dirigir la mirada, pero también disposición y apertura.

Esta cuestión adquiere gran relevancia en disciplinas como la arquitectura y el urbanismo, donde proyectar supone, o debería suponer, en primer lugar, aprender a conocer. En ellos, la atención puede convertirse en una herramienta pedagógica: un ejercicio que permite aprender a mirar el entorno y, al mismo tiempo, reconocer a quienes lo habitan. En la línea de Josep María Esquirol, la "mirada atenta" no se reduce a la observación, sino que implica una disposición ética que conduce al respeto, entendido como una forma de apertura a lo otro y al Otro. En el ámbito urbano, esta idea adquiere una dimensión específica: el Otro se convierte en el verdadero protagonista del hecho urbano.

A partir de este marco, se presentan una serie de experiencias pedagógicas desarrolladas en el marco de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, algunas de ellas realizadas en colaboración con Francesco Careri, orientadas a ejercitar esta forma de atención. Estas prácticas no responden a una única metodología, sino que se articulan en torno a una secuencia básica: moverse, detenerse, observar e interactuar. En determinados casos, se recurre a la deriva urbana como herramienta para abrir la percepción a lo inesperado; en otros, se proponen ejercicios de pausa y observación situada. En todas ellas, el objetivo es desplazar la mirada habitual del estudiante y entrenar una percepción más consciente del entorno y de quienes lo habitan.

Llevando al extremo la idea del Otro, algunas de estas prácticas se han desarrollan bajo el marco de la hospitalidad y en ellas los encuentros que derivan de esa mirada atenta se convierten en el núcleo de la experiencia. Los "mapas de hospitalidad" elaborados como resultado registran no solo recorridos, sino también las relaciones que emergen en la vida cotidiana. Estos mapas permiten visibilizar esa red de gestos mínimos que sostienen la vida en común y que, a menudo, permanecen ocultos. En este sentido, resuena la intuición de Italo Calvino sobre la existencia de "ciudades felices" que se esconden y cobran forma escondidas en el interior de nuestras ciudades infelices.

En este proceso, el estudiante no solo adquiere herramientas de análisis, sino que transforma su propia manera de estar en la ciudad. La atención deja de ser un acto pasivo para convertirse en una práctica activa, capaz de articular percepción, interacción, ética y proyecto. Educar en la mirada atenta se plantea así como condición para proyectar, pero también como una forma de recuperar una relación más consciente y responsable con el entorno urbano.

Fernando Infante-del-Rosal

Estética háptica. Atención distraída y atención distanciada en el tacto

En uno de sus textos más conocidos Walter Benjamin establecía una significativa disociación entre la atención estética convencional y el tacto:

> *La recepción táctil no acontece tanto por la vía de la atención como por la del acostumbramiento. Ante la arquitectura, incluso la recepción visual está determinada en gran parte por la última; también ella tiene lugar mucho menos en un atender tenso que en un notar de pasada. Conformada ante la arquitectura, esta recepción alcanza en ciertas circunstancias un valor canónico. Ello se debe a que las tareas que se le plantean al aparato de la percepción humana en épocas de inflexión histórica no pueden cumplirse por la vía de la simple visión, es decir, de la contemplación. Se realizan paulatinamente, por acostumbramiento, según las indicaciones de la aprehensión táctil. (Benjamin, La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica)*

Si bien lo usual es pensar, como William James, que el hábito disminuye la atención consciente con la que realizamos nuestros actos, para Benjamin la costumbre no impide otro modo de atención estética, una atención "distraída", en la que el tacto en su sentido más amplio juega un papel fundamental. Benjamin consideraba que en las situaciones de la arquitectura y el diseño opera un tipo de examen distinto de la "atención tensa" que definen y reclaman los objetos del arte en el registro autónomo. Como el espectador de cine, el sujeto en la situación cotidiana ante entornos y objetos de uso es un "examinador distraído". Y en esto concluye que: "También el distraído puede acostumbrarse. Más aún: que uno sea capaz de realizar ciertas tareas en medio de la distracción demuestra que se le ha vuelto costumbre resolverlas".

Llevando algo más lejos esta idea de Benjamin, lo táctil constituye una parte fundamental de la realidad mitopoiética de lo estético, en tanto que atañe a lo operante, a lo vigente, a lo que cumple las "tareas" en "épocas de inflexión histórica", frente a la atención estética –visiva principalmente– que atiende, sí, pero siempre a una diferencia ya marcada por el mencionado registro autónomo que contextualiza al objeto de arte, y que en tanto que ya dada, está dirigida frecuentemente hacia lo mitagógico, hacia la piel muerta de la cultura, más inoperante, más caduca. Evidentemente, el tacto también está implicado en el arte autónomo: en la obra de arte relacional y en la apreciación de todo el arte matérico, por ejemplo, pero esta experiencia está siempre mediada por la alteridad del espacio artístico, que reclama esa otra "atención tensa".

En este sentido, la relación se establece entre estos tres elementos: la atención estética, el tacto y la costumbre. La Estética de lo Cotidiano (Everyday Aesthetics) suele asumir que "los enemigos de lo estético son más bien la falta de atención y la inconsciencia", lo que enfrenta a esta subdisciplina con la paradoja de la atención estética en lo cotidiano: si la experiencia ordinaria está marcada por la "desatención cotidiana" ¿en qué medida llamar la atención sobre lo cotidiano mediante la atención distanciada, extrañada y desfamiliarizadora propia del arte autónomo dificulta el "experimentar lo cotidiano en su propia cotidianidad"?

Esta comunicación presenta un estudio de modos de atención estética alternativos a los de la alteridad y excepcionalidad del objeto artístico, modos vinculados al tacto y al contacto que definen una estética háptica que amplía el marco de reconocimiento, apreciación, evaluación y afección de la teoría estética moderna con experiencias que no implican aquella alteridad ni aquella excepcionalidad.

Francesca Camilla Mattioli

Affective attention and perceptual orientation

The relationship between attention and emotion in aesthetic experience has received increasing philosophical interest, yet the precise nature of their interaction remains contested. Are emotions filters that select what we attend to, or are they responses triggered by what attention reveals? This paper argues that this alternative is misconceived, and that a more adequate account requires treating affective attention as a unified capacity –one in which emotion and attentional orientation are not sequentially related but mutually constitutive.

Contra approaches as the one offered by Brady that concedes at best to emotion the role of guiding attention and tools for self-understanding, I will argue for a direct epistemic role for emotion. To develop this claim, I draw on Clotilde Calabi's account of perceptual saliences and attention.

Calabi argues that attention is not a neutral cognitive resource, but a normatively structured capacity she calls *sensitivity to reasons*. Through this capacity, a perceiver individuates what is salient in a situation, what counts as a genuine reason for response. Crucially, Calabi develops this account through an analogy with emotional experience: emotions are themselves modes of attentional orientation, disclosing motivating aspects of their objects under conditions that can be assessed as apt or inapt. Attention and emotion, on this view, are not independent faculties that happen to interact, but two aspects of a single affective-perceptual sensitivity through which the world is disclosed as mattering in particular ways.

While Brady emphasizes the role of emotions in regulating cognitive effort and guiding processes of reflection, Calabi's account deepens this picture by showing how emotions already possess a world-directed, reason-disclosing character at the perceptual level. Emotions do not merely prompt us to seek reasons; they can themselves make reasons manifest.

Francesca Natale

Opening the black box. Practicing aesthetic attention in public spaces

This paper develops the concept of aesthetic attention as a critical and non-normative attentional mode, capable of disrupting the naturalized hierachies structuring public spaces and participatory practices - building on Sara Ahmed's theorization of institutionalization as the process by which practices recede into the background of collective perception and attention.

Here, aesthetic attention is theorized as an anti-extractivist epistemological stance: starting from the theorization of Bence Nanay, it posits a mode of lingering (influenced by the Kantian concept of disinterestedness) which can be built against the overdetermination of perceptual fields by pre-given interpretative frameworks that resists the premature closure of meaning and the reduction of perceptual complexity to extractable data. This attentional reorientation can be articulated as a "queer" operation: insofar as it displaces the normative distribution between focus and background, it opens the perceptual field to what has been rendered marginal, latent or unintelligible within dominant attentional regimes. If the direction of attention changes (following an indeterminate, radically aesthetic pattern) it becomes possible to access new meanings, elaborate new forms of evaluations and engage with differences without immediately absorbing or neutralizing them.

This framework builds on two interrelated issues: on the question of participation, the proposal argues against teleological assumptions linking participatory and public art practices to the automatic production of communities, because participation cannot be anticipated in its effects, and its emancipatory potential is structurally contingent rather than guaranteed. On the question of public space, it contests the liberal presupposition of the city as an inherently open and inclusive environment – a space naturally capable of dissolving divisions – foregrounding instead its function as a site of standardization, atomization and the administration of social differences.

Central to the argument is the operation of "unblackboxing", as in the rendering visible of attentional regimes as constructed, non-neutral and therefore contestable dispositifs – transforming them, in Latourian terms, from matters of fact into matters of concern. To inhabit public space as non-marginalized participants requires unconvering the perceptual dynamics that are generally concealed from collective awareness: when a disruptive event, like the formation of a community of participants, citizens or spectators, interrupts the smooth functioning of an established attentional order, the contingent and non-neutral foundation of that order becomes available for critical scrutiny, and its hierarchy can be multiplied and "queered".

Aesthetic attention will be described in terms of liminality and porosity, towards those threshold spaces and grey zones in which previously unperceived subjects, objects and relations may emerge. Such a practice resists overdetermination and homogeneity in favor of density and plurality – an exercise of attention capable of making visibile what standardized perceptual regimes constantly obscure, and of creating the conditions under which those excluded may not be merely represented, but genuinely participate.

Francisca Pérez Carreño

Rubens copies Titian. Meaning and style

Pieter Paul Rubens produced around forty copies of Titian's paintings. This paper aims to answer the question of why Rubens, at the height of his career and enjoying great fame, devoted himself to copying the works of other artists. To this end, I shall focus on an analysis of the original and the copy of *Adam and Eve*, which are displayed side by side in the Prado Museum. I shall proceed on the basis of two assumptions: firstly, that Rubens's intention is to 'emulate' (a notion already present in Baroque art theory) rather than 'copy' Titian; and secondly, that to this end he does not simply seek to imitate Titian's style (of which Rubens is clearly capable). Rather, Rubens attempts to solve certain 'representational problems' (Hopkins, Ms) that he feels are poorly resolved in Titian's painting by using his own artistic style. Two problems reclaim his attention: the treatment of the lower foreground (grass and vegetation) and the background landscape, and, above all, the nude figure of Adam. My analysis concludes that these stylistic changes completely alter the meaning of the painting, so that we are ultimately faced with two different versions of the Genesis scene.

Gerard Vilar

La atención estética al futuro. Una defensa del realismo proléptico

El futuro fue un tema central y distintivo del arte moderno. Rimbaud asoció la figura del artista moderno con el visionario forjando la figura del artista que en sus obras dirigía su mirada transgresora hacia el futuro y con ello señalaba a la humanidad por dónde avanzaba la historia. Este artista vanguardista, avanzada de la exploración de nuevos mundos inventó las obras de anticipación como las conocemos hoy en el cine, la narración literaria, la arquitectura y el urbanismo, etc. Incluso se consolidaron en forma de género, como la ciencia ficción y sus numerosas variedades. A partir de los años setenta del siglo pasado, sin embargo, se produjo la crisis de las vanguardias y su agotamiento progresivo dio paso a otra época cultura que solemos denominar con el desafortunado nombre de postmodernidad. Ésta se caracterizó más bien por la mirada retrospectiva y el presentismo. "Cada época sueña la siguiente", escribió Michelet, y Benjamin estudió. La posmodernidad ha tenido un sueño acerca del futuro, pero este sueño ha sido en general una pesadilla apocalíptica. La literatura, el cine y las series dan testimonio de esta pesadilla distópica.

Ahora, sin embargo, tras las cuatro décadas de eclipse del futuro y de malos sueños que dominó la posmodernidad, graves fenómenos contemporáneos como el progresivo calentamiento de la Tierra junto con la pandemia, el colapso del modelo neoliberal y las nuevas amenazas de la IA, han vuelto a poner al futuro en el centro de la atención. La prospectiva es una práctica científica que busca delinear qué escenarios futuros son posibles, probables e improbables. La prospectiva es algo habitual en la climatología actual, en la demografía, en la epidemiología y, por supuesto, en la economía. Pero junto a la investigación científica, existe otro tipo de investigación comúnmente conocida como investigación artística. Simplificando, mientras las ciencias describen lo que es o lo que puede ser, el arte, al que no le interesa la objetividad y la neutralidad, entronca con lo que debería ser. La investigación artística del futuro busca diseñar futuros plausibles y deseables. Las artes deberían estar ahí no solo para la negatividad, es decir, para alarmarnos, para hacernos pensar en esos futuros distópicos que pueden hacerse realidad. Las artes también pueden ser afirmativas, en el sentido de buscar un conocimiento del futuro deseable, de trabajar en su diseño junto con las ciencias. El arte basado en el conocimiento anticipatorio puede ser, así, "educador del deseo para ser y vivir de otra manera". Llamo "realismo proléptico" a la concepción filosófica que sugiere que una obra de arte puede anticipar o pronosticar el futuro. Propone que un escritor, un director de cine o un artista visual puede capturar la lógica del mundo describiendo como sería en el futuro si no hiciéramos nada para cambiarlo. El realismo proléptico se toma en serio el dictum de Rilke ante el Torso de Apolo: "Du musst dein Leben ändern [debes cambiar tu vida]".

Gisela Rebelo de Faria

A performageografia: uma crítica incorporada da arte pública

Propõe-se reconfigurar a condição da crítica de arte a partir do conceito de *performageografia*, entendido como instrumento conceptual e metodológico de natureza crítico-operativa. Sustenta-se que, sobretudo na arte pública, a reflexão crítica pode ser entendida como uma dimensão constitutiva do processo artístico, em contraste com a tendência de externalização, frequentemente circunscrita ao plano discursivo, autónomo da criação artística. Perante esse quadro, surge uma questão orientadora para o desenvolvimento do argumento: que condições permitem considerar a crítica de arte simultaneamente como prática estética e discursiva? A *performageografia* sugere que a crítica se pode manifestar não exclusivamente na tomada de posição sobre a obra, mas também no modo como interfere no ambiente, nas relações e nos fluxos, a partir do corpo (individual e coletivo). O acompanhamento reflexivo assume o caráter de prática performativa, capaz de intervir tanto na materialização da obra quanto na experiência estética, abrindo caminho para uma redefinição da arte pública, a partir dos conceitos de "arte" e "pública" e das suas extensões estéticas, políticas e territoriais. Nesse contexto, ao participar de forma aberta, os participantes não apenas constroem a narrativa em tempo real, mas também atualizam e legitimam a obra, revelando o seu significado na experiência partilhada. A *performageografia* estrutura a compreensão da arte pública e orienta a sua materialização, transformando a experiência em crítica incorporada, resultante do contexto e dos múltiplos ritmos do território. Ao inscrever a atenção sensível no próprio processo artístico, o corpo e os sentidos tornam-se parte integrante da experiência, captando movimentos, fluxos e relações no espaço. A perceção constitui-se, então, como atenção estética, reconhecendo a experiência como obra e abrindo-se, assim, a um desdobramento em direção a uma atenção crítica.

Gloria Luque Moya

Resonar con los ritmos de la naturaleza: la atención estética como práctica de cultivo

El interés por el medioambiente en el ámbito de la estética constituye un fenómeno relativamente reciente, cuya emergencia suele situarse a finales de la década de 1960 y comienzos de la de 1970. Con la publicación de *"Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty"* (1966), Ronald Hepburn impulsa el reconocimiento de la apreciación estética de la naturaleza e inicia su incorporación a la reflexión estética. En las últimas décadas, en un contexto marcado por el agravamiento del cambio climático, diversos autores han reconsiderado el carácter y la función de la estética medioambiental. En la denominada "era del Antropoceno", la naturaleza ha sido concebida como una alteridad radical, interpretada principalmente como objeto de dominación, fuente de recursos o espacio de esparcimiento, lo que ha reforzado una comprensión de la experiencia estética basada en la distancia y la primacía de lo humano.

Frente a este modelo, Arnold Berleant propone una concepción de la experiencia estética como implicación activa con el entorno. A través del concepto de *engagement*, entiende la atención estética no como contemplación distanciada, sino como una forma de participación perceptiva y afectiva en la que se difuminan las fronteras entre sujeto y mundo. Este trabajo sostiene que dicha noción de atención puede ser reinterpretada, a la luz del *Zhuangzi*, como una práctica de cultivo de disposiciones afectivas que transforma la manera en que el sujeto se sitúa en su entorno.

En primer lugar, se sostiene que la atención estética, entendida como implicación afectiva, posibilita una experiencia de la naturaleza como realidad viva, interdependiente y valiosa en sí misma, más allá de los enfoques predominantemente epistemológicos centrados en la sostenibilidad o el impacto ambiental. En segundo lugar, se defiende que esta forma de atención puede operar como base de una sensibilidad ecológica, al no limitarse a la percepción de cualidades estéticas, sino implicar una transformación de la disposición afectiva del sujeto. Desde esta perspectiva, y en diálogo con el *Zhuangzi*, la atención estética se concibe como una práctica de "cultivo" que articula percepción, afectividad y agencia, articulando una relación no instrumental con el entorno.

Guilherme Susin Sirtoli

Grupo Cerebelo (1982–1989): práticas poético-educativas no Sul do Brasil

Este trabalho analisa as atividades do Grupo Experimental de Arte e Pesquisa Cerebelo, fundado pela artista e professora Lenir de Miranda na década de 1980 na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), no sul do Brasil. Partindo da hipótese de que práticas coletivas e experimentais operaram como formas de reconfiguração institucional no contexto da abertura política brasileira, o estudo examina como o Grupo Cerebelo, durante o período de redemocratização após a ditadura civil-militar brasileira (1964–1985), desafiou modelos tradicionais de legitimação artística no âmbito universitário.

Desde a década de 1960, escolas de arte e iniciativas poético-educativas, muitas delas conduzidas por mulheres artistas, têm produzido mudanças significativas nas linguagens artísticas e nas formas de engajamento político. No caso de Lenir de Miranda, sua prática docente no Instituto de Letras e Artes da UFPel possibilitou, a partir de 1979, a experimentação de "situações" que incorporavam instalações, vídeo, xerografia, happenings, performances e práticas relacionadas à arte postal, em diálogo com redes conceitualistas transnacionais. Nesse contexto, as práticas desenvolvidas por Lenir de Miranda no âmbito do Cerebelo aproximaram uma educação dos sentidos, orientada à construção de experiências sensíveis e críticas, em prol da consolidação de linguagens próprias da arte contemporânea em um período de retomada democrática. Essas ações, frequentemente processuais e efêmeras, desafiaram a centralidade do objeto artístico e deslocaram a crítica para o campo da experiência e da ação coletiva.

Ao propor práticas de arte experimental no interior de uma instituição de ensino superior, valorizando a vida e aproximando arte e experiência artística, estudantes e linguagens experimentais, a atuação do Cerebelo dialoga com os pressupostos de John Dewey acerca da experiência estética atrelada à arte: "a obra ocorre quando um ser humano coopera com um produto, de modo que o resultado é uma experiência apreciada por suas propriedades libertadoras e ordeiras".

Do ponto de vista metodológico, o estudo combina abordagens da micro-história e da história global, permitindo a análise de uma experiência localizada em diálogo com redes internacionais de circulação artística, como o movimento de arte postal, inserido nas práticas do grupo. Além disso, apoia-se nas referências que fundamentam as práticas de Lenir de Miranda do período, inspiradas pela poética de artistas como Joseph Beuys e Marcel Duchamp. Ao examinar o Grupo Cerebelo como um laboratório de práticas coletivas, o trabalho propõe uma reconsideração da universidade como espaço de dissenso e argumenta que experiências estéticas situadas fora dos grandes centros hegemônicos não apenas dialogaram com o conceitualismo internacional, mas também contribuíram ativamente para a redefinição dos marcos narrativos da história da arte contemporânea.

Inés Violeta Merino Uriel

La improvisación como atención estética encarnada: entender la danza como contra-práctica en la economía contemporánea de la atención

Este artículo propone una reconceptualización de la atención estética a partir de la práctica de la improvisación en danza contemporánea. Frente a los modelos dominantes que entienden la atención estética como contemplativa, desinteresada y fundamentalmente visual, se plantea que la improvisación constituye un modo de atención situado, encarnado y relacional.

Desde una perspectiva que articula estética feminista y fenomenología, se explora cómo el cuerpo danzante opera como lugar que posibilita una atención no discursiva ni representativa. En este marco, la atención no se dirige hacia un objeto estable, sino que emerge como un proceso dinámico, sensible y kinestésico en relación con el mundo. La improvisación no se entiende únicamente como una técnica artística, sino como una práctica concreta de atención que reconfigura la percepción y la experiencia, posibilitando formas de conocimiento basadas en la corporeidad, la afectividad y los saberes situados.

Este enfoque permite cuestionar la persistencia de marcos dualistas que separan mente y cuerpo, sujeto y objeto, y que siguen privilegiando formas abstractas y falogocéntricas de conocimiento. Por el contrario, la improvisación en danza pone en juego una mirada-otra háptica que desestabiliza el oculocentrismo e integra todos los sentidos, abriendo así fértiles brechas epistemológicas. En este sentido, la atención se configura como una práctica corporal y permeable a través de la cual el sujeto se constituye en relación con los otros y con el entorno.

Asimismo, el artículo sitúa esta reconfiguración de la atención en el contexto sociopolítico contemporáneo, caracterizado por la creciente colonización y captura de la atención en el marco del tardocapitalismo y la hiperproductividad. En este escenario, la capacidad de atender y percibir se ve fragmentada, instrumentalizada y subordinada a lógicas de consumo y rendimiento. Frente a ello, la improvisación danzaria puede pensarse como una contra-práctica de la atención: una forma de resistencia que recupera el cuerpo como espacio de agencia y que permite reapropiarse de nuestra propia capacidad de atención.

De este modo, la improvisación no solo transforma los modos de percibir, sino también las formas de habitar y relacionarse con el mundo. Se trata de una contemplación activa que se aleja de los modelos clásicos de pasividad y distancia, y que pone en el centro la participación, la apertura y la correlación. Al articular estética, corporeidad y política, este trabajo contribuye a los debates actuales sobre la atención estética desde sus dimensiones encarnadas, afectivas y críticas.

Iradina Afonso

Corpo e identidade: da atenção sensível à ação política democrática

A atenção digladia-se hoje em imagens e representações com leituras morais, políticas e sociais sobre o que se é, e o que se quer ser, ou é possível ser. As questões de identidade são aí, muitas vezes, operadas para justificar medo, desconfiança e discriminação. Todavia, vistas enquanto atos e relacionalidade de sujeitos condicionados (mas não determinado), desde o nascimento, por estruturas e que acedem, pelo corpo, ao mundo, aos objetos, aos outros e a si mesmo, a identidade produz conhecimento, significa o que é ser humano e o que é uma vida humana digna, orienta numa vida com outros. Neste conhecer a atenção requer um *demorar-se em* e um *ser com*. Aqui a relevância da identidade narrativa, reflexiva, agencial, transformadora porque passa da objetificação do *outro* para um olhar ético sobre a sua alteridade e potencia um agir responsável.

Bernard Stiegler refere que "o problema do político consiste em saber como estar juntos e suportar-se *como conjunto* através e a partir das nossas singularidades", e uma comunidade política seria então "a comunidade de um sentir", onde se posiciona o desejo de viver juntos e um sentido de futuro comum. Refere, ainda, uma tendente privação do sujeito do apego estético a singularidades, que adviria de uma sucessão de desajustes entre três grandes organizações que formam a potência estética do homem - "o corpo e a sua organização fisiológica; os órgãos artificiais (técnicos, objetos, ferramentas, instrumentos, obras de arte); e as organizações sociais, resultantes da articulação dos artefactos e dos corpos". Ao incorrer-se numa uniformização da atenção e das consciências, salienta, reduzem-se assim os possíveis (sejam políticos, das ciências ou das tecnologias) e compromete-se a capacidade de, através do afeto, também conhecer e relacionar.

Na diferença e no idêntico, no individual e no coletivo, no lógico e no sensível, esperança e desejo jogam-se, pois, através de intersecções de interesses, instituições e relações de poder que reformulam, capitalizam, domesticam e regulam o corpo, as identidades, o sujeito e a sensibilidade. Corpo(s) e identidades(s), designados, reconhecidos (ou não) e atribuídos social e estruturalmente, mais do que estritamente subjetivos ou individuais, são já consumidos, significados e mercantilizados como parte da superprodução de bens e de mercadorias de um novo tipo de economia - a economia da atenção.

Em toda a linha da comunicação pretende-se defender que, perante uma tendente desafetação da solicitação do *outro* e uma financeirização das esferas da vida, urge sublinhar a reflexão identitária corpórea, e de tipo interseccional, que parte de uma experiência de "estar no lugar do outro", de sensibilidade ao sofrimento e da consciência de condicionamentos estruturais que perpassam qualquer condição. Considera-se essa reflexão para (re)conduzir a política à sua dimensão ética e antropológica, a partir de um experienciar sensível que resiste à uniformização da atenção. O enfrentamento de indignidade e de injustiças deverá considerar o potencial político de uma atenção ética, que ganha força na diversidade de atores políticos e de experiências sensíveis partilháveis.

Jèssica Jaques Pi

La atención estética en la asignatura Laboratorio de estrategias creativas

El objetivo general de esta propuesta de comunicación (que se inscribiría en la línea temática 8) es mostrar cómo la atención estética es un requerimiento para la formación universitaria en la gestión de la cultura; su objetivo específico es proporcionar algunas herramientas discursivas para el diseño de la asignatura *Laboratorio de estrategias creativas* (LEC), que formará parte del Plan de Estudios del Grado en Humanidades y Gestión de la Cultura (GHGC) de una Facultad de Filosofía y Letras de nuestro territorio académico. LEC tiene la atención estética como el eje principal de su metodología, así como de los resultados del aprendizaje, tanto en lo que refiere a las habilidades como a las competencias. Durante el curso 2024-2025 tuve la oportunidad de formar parte de la comisión de preparación de este grado, siguiendo la invitación de la Degana. El grado ha sigo aprobado y ello comporta que por primera vez en un grado de Humanidades –o en un grado de Gestión Cultural– se programe en el Plan de Estudios un *Laboratorio de Estrategias Creativas;* de hecho, este título es inédito en el panorama académico internacional en todas las Titulaciones nacionales e internacionales. El GHGC se implementará en el curso 2026-2027, y el LEC será una asignatura obligatoria del segundo semestre del segundo curso, es decir, comenzará en el curso 2027-2028.

La formación de la atención estética es, obviamente, condición necesaria para la gestión de la cultura. Este ítem se dará por supuesto en la programación de LEC e irá más allá: su propósito fundamental será ejercer la atención estética en dinámica grupal y según el método neosocrático con el objetivo del desplazamiento de las estrategias de la creatividad artística y del diseño a la gestion de la cultura. Mi comunicación dotará herramientas teóricas para favorecer una posible planteamiento de los talleres que podrían formar parte del programa de LEC para conseguir este objetivo; en mi intervención ofreceré algunas herrramientas discursivas para generar ciertas metodologías creativas imprescindibles para la gestión de la cultura –muy especialmente en la coordinación de equipos– y dependientes de la atención estética: la exploración imaginativa, la repetición, la identifiación de las disrupciones, los mecanismos de desaprendizaje y las aperturas a espacios de innovación. Como resultado del aprendizaje del ejercicio de estas metodologías propondré la gestión de situaciones imprevistas, la resolución de conflictos y la prospección de futuros culturales.

Joaquim Braga

Atenção e imaginação na experiência estético-artística

As criações artísticas exibem uma fragilidade estruturante que permeia os seus processos de percepção e da qual redunda a sua individualidade estética. Por um lado, como salienta Susanne Langer, a obra de arte, ao contrário das formas discursivas, tem um perfil simbólico "único e indivisível, embora extremamente articulado". Por outro, as vivências provocadas por uma obra de arte nunca revelam uma "absorção estética completa", já que, nas nossas experiências quotidianas, também não há "um único objecto da nossa atenção" que seja totalmente estético. Esta tensão entre a indivisibilidade da obra e a percepção da obra põe em jogo as relações da atenção com a imaginação. Se, nos processos de atenção, são gerados focos e selecções de possibilidades de sentido, a entrada em cena da imaginação permite preservar a irredutibilidade da obra de arte – o seu "carácter enigmático" (*Rätselcharakter*), na expressão de Theodor Adorno – a uma determinação absoluta. Nas palavras de Langer, "não só vemos as coisas, como, simultaneamente, imaginamos que elas possuem todos os tipos de propriedades que não podemos ver". Graças a esta inscrição suplementar e ao criar projecções simbólicas, interpretativas e afectivas, a imaginação consolida e redobra os processos de atenção estéticos, ao mesmo tempo que lhes confere uma imanência temporal aberta. Consequentemente, com esta comunicação, intentarei mostrar como a intensificação do sensível, desencadeada pelas formas artísticas, resulta de um acoplamento expressivo da atenção e da imaginação. De tal acoplamento sobrevirá, igualmente, a ideia segundo a qual as possibilidades de sentido estético-artísticas sugerem uma *integração atmosférica* que preserva o sentimento do todo (indeterminado) ante a percepção das partes (determinado).

Jordi Claramonte

Eulabeia y akedeia como modulaciones de una atención cuidadosa

Eulabeia podría traducirse como "atención cuidadosa" y alude al tipo de relación que mantenemos con las cosas y las personas permitiendo que éstas se muestren en todo su esplendor, en toda la gloria que les es inherente. En los escritos homéricos la Eulabeia aparece como *un refinado talento para escuchar y el ejercicio continuado de este talento*.

Este particular talento se organiza a través de la articulación de dos formas de respeto que los antiguos llamaban Sebas y Aidos que, mal que bien, podríamos traducir como asombro y pudor, pero que como veremos están llenas de matices que no pueden ignorarse.

El término Eulabeia fue traducido en latín como "religio" y el caso es que si indagamos en las etimologías propuestas para "religio"veremos cómo aparece de nuevo la "atención cuidadosa", el talento para la escucha que estaba presente en la Eulabeia. Ese es el vínculo oculto que está presente, tanto si se opta por la etimología que vincula "religio" con re-ligare como con la que remite a re-legere; en ambos casos se pone en obra una *atención cuidadosa* bien hacia los demás miembros de nuestra comunidad o bien hacia los textos y los rituales que hay que observar.

Por eso lo opuesto a la Eulabeia, a lo religioso no es lo laico, sino lo negligente.

En la Grecia arcaica esa negligencia se entendía como una falta de atención, de respeto, y se le llamará Akedeia. Akedeia significa literalmente "ausencia de cuidado" y se emplea, por ejemplo en la Iliada, para aludir a la falta de la consideración debida a los muertos. Esa Akedeia -en la que se juntan orgullo y brutalidad- aparece siempre vinculada con formas de tristeza o pesar. La "kedeia" que se niega aquí tiene que ver con la deshonra de las obligaciones no sólo hacia nuestros parientes y aliados sino también a los enemigos y los vagabundos que forman parte del "laos" del Nosotros.

Jodi Miller

Empathy in the Art Experience

I want to suggest that we should reconsider the way in which an audience can come to understand a work of art. I present a case for the experience of empathy being a critical element of this. Drawing from work by Fleischacker that defines a kind of "contagious" empathy experience. Essentially, an experience that we do not fully understand why we share a feeling or why the feeling is being shared, one that is reflexive. This is something that appears to be mirrored by artists and audiences, and broadly aligns with the thought in several theories of artistic expression that expression is something unsayable or non-discursive. I want to suggest that this is intrinsic to the nature of artistic expression. I use examples of stage performances, public artworks, and mass art experiences like film to illuminate this. I also suggest that by reframing artistic expression as aligned with some empathetic experience like this, we can better understand the ways in which an audience might come to understand an artwork and develop their knowledge of some artworld. Following from this, I use cases of audiences directly engaging with artworks in profound ways and consider how understanding their experience as a collective empathetic experience might contribute to a better understanding of group attention in artworks. Through exploring these cases, I conclude that we might better understand instances of group attention or knowledge by centering empathy.

José Alberto Pinheiro

A valsa dos fantasmas e a paralisia do devir

A experiência estética, em toda a sua potência transformadora, encontra-se crescentemente desafiada pelas mudanças radicais nos paradigmas de fruição e disseminação. Marcadas pela vertigem de uma aceleração que simula uma democratização de acessibilidade, as sociedades contemporâneas são capturadas num ciclo de manipulação cognitiva. O processo, assente na economia de dados, explora e rebaixa a atenção afetiva, criando um simulacro de conexão que retroalimenta os algoritmos que violentamente o afirmam. No panóptico digital, o devir (con)funde-se num arquivo que deixa de o ser, desaguando numa atomização conducente ao *perpétuo agora* proposto por Han, que, corroendo a própria conceção da linearidade do tempo, compromete qualquer mergulho na *profundidade*. Convocamos, neste contexto, a *retrotopia* proposta por Bauman, observando-a como paliativo de uma sociedade onde o espaço público foi sequestrado por uma reconfiguração da experiência e a utopia deixa de ter os olhos no porvir. O passado é representado no *reel*, *soundbite* ou *meme* que, desprovidos de historicidade, seduzem e alimentam a construção de fantasmagorias que prometem aplacar a desesperança do presente face a um futuro que não chega.

Se os efeitos deste refúgio na nostalgia são evidentes no colapso político e institucional dos nossos dias, a ele não são alheias – como nunca foram – as propostas estéticas que nutrem o espírito do tempo. A cultura pop revela-se como sintoma maior, sendo a partir dela que nos propomos analisar os fenómenos decorrentes da omnipresente obsessão *retro*, com a sua sucessão de *pastiches*, *remakes* e *reboots*. Fisher conecta-os a um *cancelamento de futuro*, onde se joga a própria capacidade de conceber o novo e nos vemos simultaneamente cativos dos futuros imaginados que nunca se cumpriram e do passado que insiste em não passar. Como Jameson observava, ainda no crepúsculo do século XX, a transformação do passado em mercadoria continua a impor um diálogo cada vez mais urgente, para o qual a presente investigação se propõe contribuir.

José Francisco Zuñiga García

Pensamiento estético vs. "pensamiento" inteligente artificial

Esta comunicación se propone profundizar en la naturaleza estética del pensamiento humano en el contexto de la creciente automatización cognitiva impulsada por la inteligencia artificial. El punto de partida es el diagnóstico de que la crisis de la atención contemporánea no solo afecta a nuestra percepción, sino a la estructura misma de nuestra capacidad de pensar. Planteo como hipótesis central que el acto de pensar es indisociable de su carácter estético: sin la capacidad de sentir, de ser afectado y de experimentar el mundo de forma sensible, el pensamiento se reduce a un procesamiento de datos desprovisto de autonomía.

En la primera parte, analizo la distinción entre la "cognición algorítmica" y el "pensamiento sensible". Mientras que la inteligencia artificial opera mediante la ejecución de lógica formal y el cálculo de probabilidades, el pensamiento humano emerge de una base estética que le otorga sentido y propósito. Argumento que la naturaleza estética del pensamiento le permite al sujeto no solo procesar información, sino valorar, juzgar y comprometerse con aquello que piensa. Sin este componente sensible, el pensamiento pierde su carácter humano y se convierte en una mera simulación del funcionamiento del lenguaje.

En la segunda parte, la ponencia explora cómo la hiperconectividad y la delegación de tareas intelectuales en la inteligencia artificial amenazan con erosionar nuestra soberanía cognitiva. Al externalizar los procesos de reflexión, el sujeto corre el riesgo de perder la "virtud crítica" necesaria para habitar el mundo de forma consciente y libre. Defiendo que recuperar el pensamiento como un acto de atención estética es un imperativo político frente a la creciente estandarización de la mente humana.

Sostengo, en conclusión, que la verdadera libertad en la era digital reside en reivindicar el carácter estético del acto de pensar, más allá de las operaciones lógicas, algorítmicas o estadísticas. Frente al avance de la inteligencia artificial, concluyo que la capacidad de sentir constituye el límite infranqueable que garantiza la libertad del sujeto pensante, transformando el acto de pensar en una forma de resistencia crítica y en la base de toda vida auténtica. Todo lo cual no quiere decir que no podamos usar el "pensamiento" inteligente artificial estéticamente.

José Manuel Martins

O cinema como atenção transcendental em Béla Tarr: formas da política e forças do mundo

Poderíamos dizer que a interrogação perplexa e desabrigada que Béla Tarr / Ágnes Hranitzy (e László Krasznahorkai) dirigem a essa profundidade de campo que, na evidência da lente e da imagem, se confunde com a interminável planura do mundo (com o qual o mundo húngaro, ao prestar-se atenção, se parece extraordinariamente), particularmente na filmografia que vai de *Danação* ao último filme, *O cavalo de Turim*, com culminação em *O tango de Satanás* e *As Harmonias de Werckmeister*, consiste numa forma de atenção anterior ao próprio mundo e, num certo sentido, a ele póstuma, lidando apenas com amortalhados.

Essa modalidade de atenção, pungente, desolada e mesmerizante (outros diriam melancolicamente contemplativa e apiedadamente céptica), é ao mesmo tempo também intratavelmente crítica (mas nos seus termos: 'inaplicável' a 'referentes reais') e eminentemente consequente (o exílio voluntário da Hungria de Orbán coincide com o encerramento do (seu) cinema, senão com o da própria realidade 'escatológica', percorrendo em ordem inversa os seis dias da criação até à treva).

Uma tal atenção é prestada directamente ao mundo. As narrativas de Tarr, só aparentemente locais ou quase regionalistas, narram, não esta ou aquela trama, mas directamente o acontecer do mundo histórico como tal em toda a sua amplitude. Porventura por isso ocorra esta singular conjunção da morte de Tarr e do nobel de Krasznahorkai no momento em que as forças políticas anónimas e indiscerníveis que se digladiam em *Werckmeister* prefiguram a intrigante homogeneidade política de fundo de um mundo húngaro dilacerado e insondável que continua, hoje mesmo, muito parecido consigo próprio.

Por que é que os filmes de Tarr não narram nada nem se deixam narrar? Por que é que, não narrando e por não narrarem, eles dizem (não 'sugerem': dizem) incontivelmente. Mais, e mais precisamente (microcirurgicamente: a ultra-precisão que Benjamin adivinhava), do que se contassem a sua história e se fossem embora? Por que é que eles *ficam* e *fazem ficar*? Porque a narrativa se ocupa de formas, quer dizer, de fisionomias fenoménicas definidas, reconhecíveis, 'molares', macro-perceptivas, cognoscíveis. As narrativas estribam-se em entes, em formas de entes. O que Tarr faz é observar, na difusa densidade daquilo que se apresenta, o lentíssimo trânsito, *em transe*, das forças intensivas que atravessam o mundo e o dirigem aonde elas se dirigem, precedendo o destino como parcas.

O cinema de Tarr não é 'slow cinema': lentidão ou vagar são ainda velocidades ('desaceleradas') daquilo a que Deleuze chamou imagem-movimento. Tarr é mais lento do que a lentidão: a sua modalidade ontológica (e não dramatúrgica ou narrativa) de atenção, porque dirigida à própria realidade, que é temporalidade, exerce-se como imagem-tempo. E nada há de mais mobilizador do que a duração da realidade, exponenciada pela duração do filme (tocando os pontos 1, 2, 9 e 12 do temário do Encontro). A duração da realidade (e também se poderia dizer: a plena atenção) é "o presente que passa e o passado que se conserva', na fórmula deleuziana: mas um filme de Béla Tarr, para além disso, *continua* a durar: não no presente, não no passado e na memória, mas por assim dizer a durar nele próprio, e nós (e o nosso mundo, com todo o seu *scrolling* das perdulárias atenções) nele.

José Rufino Belmonte

«Ojos en las manos»: alegoría, atención y sensibilidad en Baltasar Gracián a la luz de Walter Benjamin

Esta comunicación aborda la tematización barroca de la atención en la obra de Baltasar Gracián desde una doble perspectiva estética y epistemológica. Se plantea la idea de que la obra del jesuita puede leerse como un anteproyecto de la atención moderna, caracterizada por el movimiento dialéctico entre la fragmentación y el anhelo nostálgico de la unidad perdida.

Para su desarrollo, la ponencia se articula en torno a dos ejes fundamentales. Por una parte, se pretende examinar el concepto graciano de «agudeza» no meramente como figura retórica, sino como una modalidad de atención intensificada que produce conexiones inesperadas entre objetos dispares. Se quiere evidenciar el paso de la retórica aristotélica a la ciceroniana, elemento que permitiría en la contemplación de lo particular y lo temporal una primera escisión de la atención moderna. Asimismo, ello permitiría un efecto sorpresa que Gracián tematiza en sus últimos discursos de la *Agudeza* (XLII-L) vincula con la noción benjaminiana de *shock*, entendido como mecanismo de interrupción perceptiva que reorganiza la experiencia. De esta forma, la agudeza graciana funciona como un dispositivo alegórico que fuerza al lector a una práctica interpretativa mediada por la dificultad y el desciframiento.

Por otra parte, se indaga en la imagen emblemática de la «mano ocular» empleada por Gracián en el *Oráculo manual* (CCXXII) y *El Criticón* (II, 1) como metáfora de la atención barroca, encarnada y operativa. Frente a la contemplación desinteresada de la realidad y del sujeto –paradigma de la Antigüedad a la Edad Media–, esta figura condensa la forma en que la atención se desplaza hacia un conocimiento táctil en el que se la visión no es suficiente, sino que atenta de lleno en el campo de la sensibilidad material a fin de evitar equívocos. Por consiguiente, ver implica intervenir, manipular y actuar sobre lo percibido. Dicha imagen permite establecer un puente con la distinción benjaminiana entre percepción óptica y táctil, propia de una Modernidad donde la experiencia –doble tanto en la acepción graciana como benjaminiana– se vuelve dispersa, corporal y práctica.

Desde esta perspectiva, la alegoría emerge como forma estética que vincula el Barroco con la sensibilidad moderna. En este sentido, sus procedimientos –la fragmentación y la articulación– pueden leerse como formas dispares de la atención moderna. Desde la óptica benjaminiana, la alegoría graciana no representa un orden estable, sino que exige una atención activa capaz de navegar un mundo opaco, marcado por la duplicidad y la inestabilidad. En este marco, la discreción y la prudencia se reinterpretan como una é(s)tica de la atención: el sujeto graciano no contempla pasivamente la realidad, sino que ejerce una vigilancia constante para interpretar y actuar en un entorno de engaño y contingencia. Gracián no solo registra la crisis barroca, sino que ensaya –mediante figuras como la mano ocular y la agudeza– formas de percepción, atención y agencia que prefiguran la experiencia moderna.

Juan Evaristo Valls Boix

'Are you still there?' Poetics of Sleep and Distraction in the Age of Attention Capitalism

This paper examines how contemporary art can function as a form of resistance within what Yves Citton has called attention capitalism. It argues that certain recent artworks centered on sleep, rest, and idleness do not merely represent exhaustion as a theme, but actively produce alternative modes of aesthetic attention. I focus on Apichatpong Weerasethakul's *SleepCinemaHotel* (2018), Paul Heintz's *Sleep Work* (2026), Aphex Redditor's *Bed Rot* (2026), Carsten Höller's immersive installation *Dream Hotel Room #1* (2022), and Sergi Casero's *Siesta en el museo* (2025).

Drawing on Jonathan Crary and Tung-Hui Hu, I begin by suggesting that contemporary capitalism does not simply capture attention: it also systematically undermines the material and psychic conditions of rest. Attention capitalism imposes a regime oscillating between distraction, hyperstimulation, and compulsory concentration. In this context, the artworks discussed here open spaces for a different affective economy, one based not on excitement, performance, and activation, but on placidity, suspension, and receptivity.

I argue, first, that these artistic practices interrupt dominant attentional regimes by transforming exhibition spaces into environments of care, pause, and lowered intensity. Their immersive settings invite viewers not only to look, but also to dwell, recline, or even sleep, thereby suspending the normative temporality of productivity. Second, these works frame contemporary malaise as a structural and political condition rather than an individual or psychological problem. By denaturalising capitalist forms of perception and experience, they make visible the historical construction of our dominant modes of attending.

Finally, drawing on Suely Rolnik's reflections on art, subjectivity, and care, I propose that these practices illuminate a productive intersection between aesthetics, therapy, and social reproduction. Art's resistant power lies here not in heroic negation, but in its capacity to organise rest as a collective, material, and political experience. In doing so, these works suggest that aesthetic attention may become a site for imagining dissident ways of feeling, perceiving, and being together.

Juanma Miguel Sánchez

Atender desde el límite: escucha situada y excedencia perceptiva en la experiencia estética

En el contexto contemporáneo, caracterizado por la fragmentación de la experiencia y la saturación de estímulos, el problema de la atención ha adquirido una relevancia central para la reflexión estética. La forma en que prestamos atención al mundo condiciona no sólo nuestra experiencia estética, sino también la manera en que percibimos, comprendemos y habitamos nuestro entorno sensible.

Esta comunicación propone abordar la atención estética desde una perspectiva fenomenológica en diálogo con el paradigma de la cognición 4E (embodied, embedded, enactive y extended). Desde este marco, la percepción no se concibe como una recepción pasiva de información sensorial, sino como una práctica situada que emerge de la interacción dinámica entre cuerpo, entorno y acción. La atención estética puede entenderse así como una forma específica de orientación perceptiva que reorganiza nuestra relación con el mundo sensible.

A partir del análisis de la experiencia auditiva y de las prácticas de escucha desarrolladas en el ámbito del paisaje sonoro, se introducirá el concepto de excedencia perceptiva para pensar la relación entre la atención y los límites de la percepción humana. El entorno acústico siempre desborda las capacidades perceptivas del oyente: innumerables vibraciones, resonancias y capas sonoras permanecen fuera del campo explícito de la atención o incluso fuera del umbral perceptivo humano. Sin embargo, este excedente no constituye únicamente un límite negativo de la percepción, sino que participa activamente en la organización misma de la experiencia perceptiva.

Desde esta perspectiva, se argumentará que la atención estética no consiste únicamente en focalizar la percepción sobre determinados objetos, sino en aprender a habitar un campo sensible que siempre excede nuestras capacidades de captación. Las prácticas de escucha desarrolladas en el ámbito del paisaje sonoro, particularmente aquellas orientadas a una escucha situada y corporal, permiten comprender la atención estética como una práctica de apertura el entorno y de reconfiguración de la experiencia perceptiva.

La comunicación propone así el concepto de excedencia perceptiva como una herramienta teórica para repensar la atención estética desde la experiencia auditiva, contribuyendo al diálogo entre fenomenología, estudios sonoros y teorías contemporáneas de la cognición.

Julia Llull Sanz

Cuerpos implicados: artes híbridas, atención trastornada y educación política de los sentidos

Este artículo examina cómo las artes híbridas contemporáneas reconfiguran la experiencia estética a través de una atención trastornada, el descentramiento de la mirada hegemónica y la implicación activa del cuerpo, proponiendo al mismo tiempo una educación radical de los sentidos. Frente a un régimen escópico que ha privilegiado históricamente la visión como forma dominante de conocimiento, estas prácticas desplazan la percepción hacia una sensibilidad expandida, encarnada y relacional.

Desde una perspectiva transdisciplinar que articula estética, filosofía, teoría queer, ciencia y posthumanismo, y apoyándose en autoras como Judith Butler, Walter Benjamin, Claire Bishop, Karen Barad y N. Katherine Hayles, se argumenta que la atención no es un recurso neutro, sino un campo de captura y disputa. En el capitalismo contemporáneo, la percepción y el deseo son modulados por dispositivos visuales, tecnológicos y afectivos que colonizan la imaginación. Frente a ello, las artes híbridas operan como contra-dispositivos que desestabilizan jerarquías sensoriales, disciplinares y epistémicas, abriendo fisuras en los modos normativos de ver, escuchar y conocer.

Lejos de promover una contemplación pasiva, estas prácticas activan formas de atención encarnada, opaca y distribuida, enseñando a habitar la ambigüedad, sostener la incomodidad y resistir la transparencia como régimen de control. Así, en plena invocación de la inmaterialidad del arte, la materia del cuerpo se vuelve ineludible. No asistimos a una desmaterialización total, sino a una reconfiguración del campo de lo sensible, donde lo inmaterial, híbrido o difuso del dispositivo se encuentra con lo irreductiblemente carnal del cuerpo.

Este cambio en la percepción, la atención y la concepción de los cuerpos implica, necesariamente, una transformación de la propia noción de sujeto. Una subjetividad distribuida, relacional y tecnológicamente mediada permite cuestionar las formas hegemónicas del antropocentrismo moderno y abre la posibilidad de desactivar las lógicas extractivistas, jerárquicas y violentas que organizan el presente. Al descentrar al sujeto humano como medida de todas las cosas, se habilitan formas de existencia más porosas, interdependientes y afectivas, capaces de imaginar, y ensayar, otras maneras de habitar el mundo.

Las artes híbridas emergen así como zonas de aparición de lo reprimido, saberes no normativos, cuerpos disidentes, materialidades impuras, donde la experiencia estética se convierte en un espacio de experimentación política. Su potencia crítica reside en su capacidad de incomodar, desbordar y reprogramar los sentidos. En este contexto, el cuerpo deviene interfaz viva y campo de disputa, donde percepción, afecto y conocimiento se entrelazan en la posibilidad de imaginar –y encarnar– otras formas de existencia.

Julia Rico Frías y Alejandra Almendros Moralejo

El acceso a la durée desde la experiencia estética del hecho teatral: The Seven Streams of the River Ōta, de Robert Lepage

En el marco del capitalismo de la atención, asistimos a lo que suele categorizarse como un empobrecimiento de la experiencia estética. El lenguaje comunicativo, subyugado a las dinámicas de eficiencia y productividad, crea jerarquías en la percepción y nos empuja a una reducción de lo sensible. Las prácticas artísticas dan valor a la *dépense* que plantea Bataille en *La noción de gasto* (1987), a todo aquello que escapa a la razón utilitaria, y por tanto también se presenta como un espacio de dilación. Sin embargo, consumidos por la iconofilia, resulta complejo poder acceder, incluso desde el arte, a aquello que Henri Bergson denominó como *durée*. Los motivos de ello son múltiples, pero podríamos señalar como uno de los más dañinos la inevitable transformación de las piezas artísticas en bienes de mercado que no producen fricción en su consumo. Esta propuesta busca, tomando como punto de partida el concepto de dificultad deliberada y extrañamiento en el arte del formalismo ruso, defender la experiencia estética de un cierto tipo de hecho teatral como resistencia ante el empobrecimiento de la atención estética. *The Seven Streams of the River Ōta* (1994) de Robert Lepage se constituye como una de las piezas teatrales más significativas de nuestro tiempo, pieza fundacional de la compañía canadiense *Ex Machina*. La función tiene una duración de siete horas, una por cada vertiente del río Ōta, núcleo de la acción y del conflicto que entrelaza a los siete personajes protagonistas. Durante sus siete horas, tres de las grandes crisis del siglo XX son representadas: la bomba atómica de Hiroshima, los campos de concentración y el sida. Todos los personajes de la escena están marcados por la crisis de la experiencia producida por el estado de *shock* en el que se hallan, habiendo sido víctimas de algunas de estas «plagas» -como *Ex Machina* las denomina- del siglo XX. *The Seven Streams of the River Ōta*, así, no solo se construye como una creación escénica única, sino que también se convierte en un ejercicio de memoria colectiva, que se teje, por supuesto, con el público. En esta propuesta se pretende pensar la obra de Lepage como ejemplo de resistencia estética, una función que necesita de la atención del espectador que, al entrar en la sala teatral, accede a un tiempo «otro», a un tiempo distinto del tiempo de la aceleración. El espectador se sumerge en una experiencia estética nada convencional, en un espectáculo donde la percepción del tiempo parece atrofiarse, permitiendo un acceso a esa *durée* bergsoniana, a ese «zumbido ininterrumpido de la vida profunda», que solo sucede cuando «el yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los anteriores». Esta experiencia, además, es esencialmente colectiva, pues el teatro, como bien explica Jorge Dubatti, se caracteriza por su estructura convivial, su estructura democrática. Los espectadores de *The Seven Streams of the River Ōta* atienden a una experiencia estética singular, alejada de la cotidiana, donde asisten en comunidad a una suspensión del tiempo.

Lara García Díaz

Atención difractiva y experiencia estética ante el suelo

Esta propuesta parte de una pregunta situada en la intersección entre estética, arquitectura y memoria material. Se pregunta cómo ciertos suelos cargados de historia solo empiezan a volverse legibles cuando se transforman los modos de atención que los abordan. El argumento central sostiene que el suelo no constituye un soporte neutro ni un mero fondo arquitectónico. Comparece más bien como superficie de sedimentación histórica, infraestructura de memoria y espacio atravesado por violencias institucionales, capas ecológicas y materialidades en conflicto.

En este sentido, la propuesta examina críticamente una de las formas de invisibilización más persistentes dentro de la arquitectura y el diseño. Como ha señalado Anne Weber, el *ground* ha sido tratado con frecuencia como plano a compactar, superficie abstracta, línea de sección o simple apoyo para estructuras y programas, mientras la densidad de los mundos subsuperficiales quedaba relegada a una zona de opacidad epistemológica. Esta reducción no afecta únicamente a los modos de proyectar. Configura también modos de atención y, con ellos, ciertas formas de experiencia estética, al restringir lo que puede comparecer como relevante, sensible o pensable en relación con el suelo.

Frente a esa inercia, la propuesta se orienta hacia una forma de "diseñar a través del suelo", entendida como una práctica de atención ensamblada y abierta. El suelo aparece aquí como fenómeno relacional producido por múltiples capas de historia, política, materialidad y experiencia. Atender a ese espesor exige tiempo, suspensión y una modificación de la experiencia perceptiva. Exige también lo que esta propuesta identifica como una lógica difractiva de investigación, a través de la cual archivo histórico, testimonios, georradar, observación arquitectónica, memoria corporal y prácticas pedagógicas configuran un campo de interferencias. Lo que no aparece en una fuente reaparece en otra, y lo que no puede verificarse de manera unívoca gana espesor por resonancia entre registros heterogéneos.

La comunicación propone pensar esa lógica como una modalidad de atención estética. No se trata de contemplar un objeto ya dado ni de revelar una verdad enterrada intacta bajo la superficie. Se trata de abrir un régimen de escucha capaz de poner en relación restos, silencios, infraestructuras desaparecidas, huellas materiales y memorias fragmentarias. Desde esta perspectiva, prestar atención a un suelo cargado implica revisar qué cuenta como materia, qué cuenta como resto y qué formas de relación pasan a ser relevantes para la experiencia y para la intervención.

La tesis final sostiene que la atención estética, entendida aquí como práctica situada y materialmente mediada, puede operar como forma crítica de acceso a suelos históricamente endurecidos y políticamente silenciados. Más que conducir a una resolución inmediata, esa atención transforma las condiciones desde las cuales un lugar puede empezar a responder.

Laura Maíllo Palma

La práctica de la escucha profunda en danza como entrenamiento de una atención encarnada y compartida

En diálogo con la somaestética de Richard Shusterman y su vinculación a la estética de la vida cotidiana desarrollada por John Dewey, Yuriko Saito y Barbara Formis, esta investigación sitúa la atención en el marco de la experiencia corporal ordinaria. La atención deja de entenderse como una facultad abstracta o puramente cognitiva para ser concebida como una práctica encarnada, ejercitable, situada y relacional, que se despliega en el continuo sensorial de la vida cotidiana. A partir de aquí, la propuesta se articula en torno a tres preguntas fundamentales que trasladan esta concepción de la atención ordinaria a la práctica de la danza.

En primer lugar, ¿se puede entrenar la atención mediante la práctica de la danza? El concepto de "escucha profunda", desarrollado en el ámbito del arte sonoro por Pauline Oliveros (*Deep Listening*), resulta clave: atender no es simplemente percibir, sino disponerse a lo que acontece desde una receptividad expandida. La danza puede así concebirse como una forma de escucha corporal que entrena la presencia sin finalidad productiva.

En segundo lugar, ¿qué papel tienen el cuerpo, su sensibilidad y su sensorialidad en el entrenamiento de la atención mediante la práctica dancística? Más allá del modelo clásico de los cinco sentidos, la inclusión de la propiocepción, la interocepción y el sentido vestibular permite comprender la atención como un fenómeno distribuido en un cuerpo que siente, se orienta y se equilibra. La atención no se dirige únicamente hacia objetos externos, sino que se modula en la relación entre interioridad y exterioridad. En este sentido, el entrenamiento atencional es inseparable de una educación de la sensibilidad.

Por último, ¿la atención somaestética, que se activa al bailar, tiene un carácter inherentemente colectivo? Las prácticas colectivas, como las *dance jams*, permiten pensar la atención más allá del individuo. A partir de *Ser singular plural* de Jean-Luc Nancy, se propone entender la atención como un fenómeno que emerge entre cuerpos, en el espacio compartido del encuentro. Estar atentos, ¡juntos, implica sostener una presencia común que no se orienta meramente a la producción artística, sino a la co-existencia. El concepto de "escucha profunda" sigue siendo fundamental para abordar esta última pregunta.

Culminando con las aportaciones de Emma Bigé sobre la ecopolítica de la danza, defendemos que el entrenamiento colectivo de la atención a través de prácticas somaestéticas como la danza (pensada desde la experiencia ordinaria de su práctica y no desde el virtuosismo del bailarín profesional) constituye un gesto político: el de negarse a que nuestra atención sea secuestrada en favor de aislarnos y subyugarnos a la exigencia de productividad laboral o de consumo, para recuperar la atención colectiva mediante el entrenamiento de la misma, estar presentes, habitar el tiempo y, en última instancia, (con)vivir.

Laura Sordo Ibáñez

Educar la atención a través del extrañamiento

La cuestión de la atención se ha convertido en uno de los núcleos problemáticos de la estética contemporánea, en un contexto marcado por la sobreproducción de imágenes, la aceleración perceptiva y la progresiva automatización de la experiencia. En este escenario, atender ya no puede entenderse como un acto pasivo de contemplación, sino como una práctica activa que implica selección, interpretación y apertura a lo inesperado. El presente trabajo propone analizar el papel de la paradoja visual como dispositivo privilegiado para la reeducación de la atención estética en la cultura contemporánea.

Partiendo de la hipótesis de que gran parte de nuestra relación con las imágenes está mediada por hábitos perceptivos estabilizados, se plantea que determinadas estrategias visuales, como la inversión de escalas, la yuxtaposición de elementos incompatibles o la coexistencia de tiempos y espacios contradictorios, operan como mecanismos de interrupción de dichos automatismos. Estas formas de extrañamiento no sólo generan ambigüedad, sino que obligan al espectador a detenerse, reconsiderar y reconstruir el sentido de lo que percibe, activando así una modalidad específica de atención.

La metodología se basa en un análisis teórico y comparativo de casos procedentes del arte moderno y contemporáneo, así como de la cultura visual digital, con el objetivo de identificar patrones comunes en el funcionamiento de la paradoja como dispositivo estético. Este análisis se articula desde una perspectiva filosófica que entiende la atención no como mera focalización, sino como una forma de relación con el mundo que configura nuestra experiencia.

Los resultados muestran que la paradoja visual no debe interpretarse como una anomalía dentro del sistema de las imágenes, sino como una estrategia capaz de generar condiciones de posibilidad para una atención más crítica, reflexiva y abierta. En este sentido, el extrañamiento actúa como un mecanismo de resistencia frente a la inmediatez y la saturación visual contemporánea.

Se concluye que la imagen paradójica no sólo transforma lo que vemos, sino cómo lo vemos, contribuyendo a una reconfiguración de la experiencia estética en la que la atención se convierte en un ejercicio activo de construcción de sentido.

Letizia Masia

Capture or cultivate attention? An aesthetic-philosophical perspective inspired by Simone Weil

In today's world, marked by the widespread use of digital technologies, our ability to pay attention is increasingly diminished. To address this problem, some artistic spaces are attempting to adapt to this phenomenon try to stimulate and capture viewers' attention, seeking to engage them through interactive and immersive digital experiences. This situation raises a fundamental question: is it truly possible to capture attention in this way without first fostering an education of attention itself? Drawing on the thought of Simone Weil, who offers numerous reflections on the education of attention, this essay aims to explore the importance of the inner formation of subjectivity, challenging the notion that attention can be instantly and effectively activated (especially through digital means). Indeed, for Simone Weil, attention is an inner disposition of openness and receptivity to reality and otherness, which implies and requires a profound process of inner transformation in the human being. In this sense, attention possesses an intrinsically aesthetic character, as it shapes and molds the subject's perception and sensibility. Every human being, for Weil, can be attentive but is not innately capable of directing their attention: it must therefore be awakened in order to be exercised, and therein lies the importance of the educational process. This paper therefore seeks to examine the role played by aesthetic experience within this process and, consequently, how art can serve as a tool for educating and guiding the individual's gaze, thereby enabling them to perceive their surroundings. The aesthetic experience, consequently, takes the form of an exercise that stimulates and engages sensitivity and subjective perception, shaping and forming the gaze, thereby enabling it to be attentive. In this regard, this perspective, supported by Weilian philosophy, stands in contrast to approaches that presuppose an instrumental conception of attention, which neither generates nor requires an education of attention. We therefore believe that aesthetic experiences can serve as spaces within which the education of the individual's gaze, the exercise of attention, and the necessary and profound inner transformation of the subject are possible.

Liz Vahia

Experiência estética e práticas da atenção: a 'dificuldade do visível'

Esta comunicação parte de um verso do poeta americano Wallace Stevens: a "dificuldade do visível". Para Stevens, o olho deveria ser capaz de dissipar a incerteza daquilo para que se olha, mas há uma "dificuldade do visível" que está inerente à percepção da realidade. Segundo Stevens, olhamos o mundo visível como se ele nos fosse dado sem sombra nem mistério, como se para vermos o visível fosse apenas necessário abrir os olhos. Stevens propõe que só através de uma experiência estética, como o poema, é que essa visibilidade se pode revelar. O papel da poesia seria assim revelar o visível através de um olhar sempre novo sobre o familiar. Mas este olhar não é um olhar "simples" com os olhos, é antes uma atenção que faz surgir uma "visibilidade de pensamento". Esta ideia vai de encontro ao conceito de *ostranenie*, proposto por Viktor Chklovski, importante crítico e teórico literário soviético. Normalmente traduzido por "estranhamento", este conceito expõe uma característica da percepção artística, cujo objectivo, para Chklovski, era tornar o habitual estranho de modo a poder ser re-experienciado, opondo-se assim a um reconhecimento da coisa percebida. O objectivo da arte seria então criar esta sensação de que se está realmente a *ver*, e não só a *reconhecer*.

Também Gilles Deleuze, primeiro em *Proust et les Signes* (1964) e depois em *Différence et Répétition* (1968), vai criticar uma "imagem do pensamento" baseado na representação, porque ela tem um só centro, uma só perspectiva e está sempre voltada para o passado e o que já se conhece. O "visível" deste modelo da recognição pressupõe o exercício das faculdades num senso comum. Mas "o ser do visível", o que *só se pode ver,* só existe como implicado no *fazer ver*, como movimento pelo qual se torna *visível*.

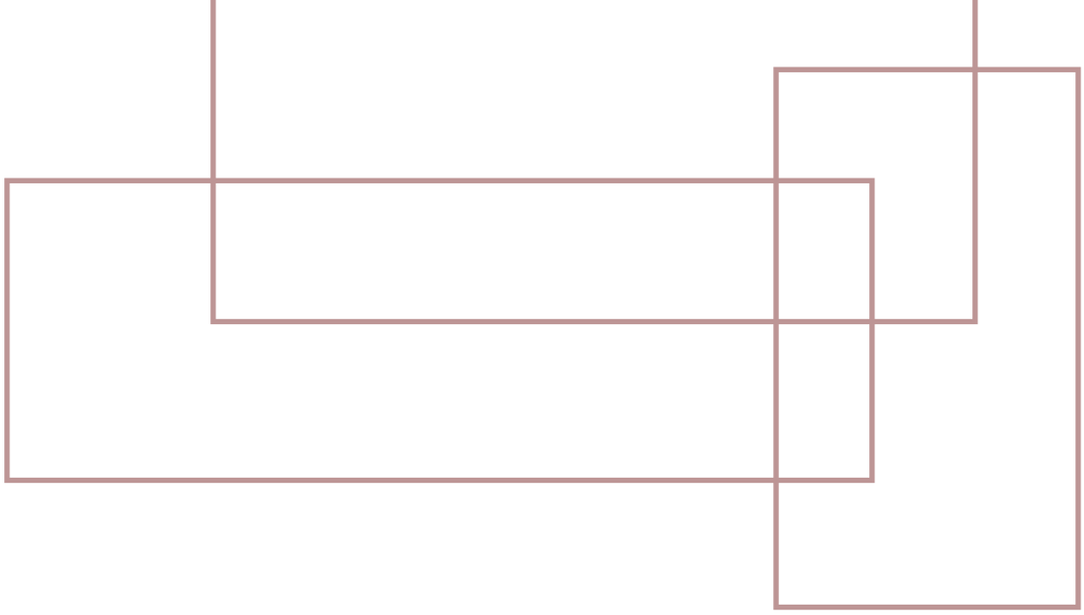
Encontramos esse movimento na obra da escritora Maria Gabriela Llansol, no que ela chama de "cenas fulgor". Para romper com os cenários do "já visto" e "revisto" que nos cercam, Llansol propõe uma "emigração para um LOCUS/LOGOS", conseguida através de uma mutação na *narratividade*, dominada pela verosimilhança e repetição, que a faça "deslizar" para a *textualidade,* o que nos daria acesso ao "dom poético" (a imaginação criadora) e onde seria possível "um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor". A "cena-fulgor" é assim uma técnica de "sobreimpressão": uma atenção exacerbada, uma ampliação da percepção. Uma espécie de fazer emergir um novo visível no visível, que se dá pela atenção à imanência das coisas, ao fulgor que as habita.

Lola Martínez-Pons Ortuño

On reading novels: simultaneous attention and distraction

A widespread debate in the literature on the activity of reading focuses on the seemingly split attentional aesthetic engagement these works demand. On the one hand, we attend to the "world of the work" (i.e. the characters, places and events that constitute the story), to which we gain access by grasping the meaning of the text. On the other hand, don't just pass through the latter –rather, we pay attention to the words, the style and the narrative structure of the work in a way that informs and takes part of our overall aesthetic experience of the novel. Two questions arise on this matter: (i) can we simultaneously attend both?; and (ii) if we could, *should* we? Against those who may answer negatively to one or the other on different grounds, others defend not only the possibility of simultaneously paying aesthetic attention to content and medium, but also its appropriateness as the way to engage with literary works. For instance, Morris characterizes the activity of reading as multi-targeted regarding the reader's attentional scope. His contribution to this train of thought is made explicit in the shape of the so-called Non-Distraction Thesis, by which «attending to the way a novel is written can't inevitably be a distraction from attending to the people/events which appear in it». In principle, it seems to allow not only the possibility of content and medium sharing the reader's attention, but also the possibility of said simultaneity frustrating the relevant engagement with either of them –that is, that attending to the content may distract from attending to the medium, and vice versa.

However intuitive Morris's thesis might seem, it is sufficiently broad and uncompromising for it to be potentially interpreted in different ways that would lead to accordingly different conclusions. If understood generally i.e. referring to the holistic engagement with the novel *as a whole*, then the thesis avoids all constraints regarding the possibility of active engagement with both medium and content as we read and therefore can be accepted almost uncontroversially. In this way, attending aesthetically to the text *in general,* not only wouldn't jeopardize our engagement with the work's content but it would quite clearly enrich it. However, its broadness limits its explanatory reach. In contrast, if understood particularly, i.e. referring to specific instances of reading in which we engage with specific *part of* the novel, then the thesis needs more defending. Primarily, it faces the assumption that the –namely imaginative– cognitive process by which readers engage with the content of the work i.e. the meanings, entities and events that constitute the story, requires for them to "leave the text behind" and turn their attention to the former. The goal of this proposal is to put to test both versions of the Non-Distraction Thesis by sharpening Morris's stance and taking it further, in the hopes of ultimately extending the thesis' claim to one both descriptive and normative.



Luís Lima

Entre estética e semiótica: a criação conceptual de Gilles Deleuze

A filosofia de Gilles Deleuze nunca abandonou uma certa proximidade à semiótica na sua elaboração estética. Tal indefinição forneceu uma metodologia única de criação de conceitos, desafiando os modelos tradicionais de representação, juízo de gosto, significado e significação. Ancorando-se numa abordagem da arte (Francis Bacon), da literatura (Proust, Kafka, Artaud, Lewis Caroll, etc.), do cinema (ver os dois volumes sobre cinema: *Cinema 1 – Imagem Movimento* e *Cinema 2 – Imagem Tempo*) e da vida (*Imanência: uma vida*, mas também *1000 Planaltos*) a estética deleuziana abriu novos caminhos deslocando-se da fenomenologia e do estudo do belo e negando a semiologia estruturalista, para um caminho entre as margens da vida, entre a lógica do sentido e a lógica da sensação, como experiência estética. Assim, transformando alguns conceitos da semiótica peirciana, Deleuze ruma a uma sintomatologia geral da criação literária e artística que só se irá deter, temporariamemte, no plano de imanência de uma vida. Para tal, o filósofo desenvolve um quadro conceptual onde os signos não são meramente representações fixas de significados preexistentes, mas antes forças ativas que geram novas possibilidades de pensamento e de percepção. Esta comunicação visa explorar as intersecções entre estética e semiótica na filosofia de Deleuze, traçando um percurso conceptual a partir de *Proust e os Signos*, passando por *Lógica do Sentido, Capitalismo e Esquizofrenia 2 – Mil Planaltos, Lógica da Sensação, Cinema 1 e Cinema 2*, até *Crítica e Clínica*, de modo a destacar como Deleuze cria uma relação dinâmica e transformadora que colide de modo irreconciliável a significação e a experiência estética. Em resumo, argumenta-se que Deleuze reconfigura ambos os campos para enfatizar o movimento, a diferença e o devir, rejeitando as categorias fixas de significado e de representação. No fundo, elabora-se a possibilidade de criação de uma ontologia crítica como modo de ser.

Luísa Ávila da Costa

Habitar a queda: atenção, ascetismo e vulnerabilidade no desporto

Este trabalho interroga a natureza da atenção no desporto a partir de um fenómeno frequentemente marginalizado: a queda.

O desporto é frequentemente interpretado por meio de modelos centrados no desempenho ou na formação moral, que tendem a privilegiar a otimização, o controlo e a transcendência. Propõe-se, neste texto, uma reconfiguração dessa leitura a partir do conceito de atenção, entendido não como mera focalização cognitiva, mas como prática ascética de exposição ao real.

Inspirando-se na concepção da atenção presente no pensamento de Simone Weil, o argumento central sustenta que o treino desportivo pode ser interpretado como uma disciplina da atenção que não visa apenas o aperfeiçoamento técnico, mas também a transformação da relação do sujeito com os limites do seu próprio corpo. A atenção, neste contexto, não se reduz a um instrumento de controlo, mas implica uma forma de disponibilidade que inclui a vulnerabilidade, a fadiga e a resistência como dimensões constitutivas da experiência. A atenção, a partir da filosofia de Simone Weil, interessa a esta reflexão como suspensão da vontade, abertura ao imprevisto, não apropriável.

A análise mostra que as práticas ascéticas no desporto não eliminam a opacidade do corpo, mas intensificam a sua presença, tornando visível a distância entre intenção e realização. É neste quadro que a noção de queda adquire relevância filosófica: não apenas como falha técnica, mas como interrupção da continuidade da ação e, simultaneamente, como rutura das formas voluntaristas de atenção, revelando a possibilidade de modos de atenção não dominadores. A queda revela os limites do controlo e expõe o atleta a uma dimensão do real que escapa à instrumentalização.

Neste sentido, argumenta-se que a atenção estética no desporto não se manifesta apenas em momentos de fluidez ou harmonia, mas emerge na experiência de relação com a falha, a hesitação e a descontinuidade. Tal capacidade aproxima-se daquilo que Simone Weil descreve como uma atenção descentrada, que suspende a apropriação e se abre ao que não pode ser dominado.

Ao articular ascetismo, vulnerabilidade e queda a partir da noção de atenção, este ensaio pretende contribuir para o debate contemporâneo em estética ao propor que o desporto pode ser compreendido como um campo privilegiado de exercício de formas não dominadoras de atenção. Assim, sugere-se que o sentido da prática desportiva não emerge apenas do sucesso ou da superação, mas da exposição ao real e da capacidade de habitar, com atenção, os limites que estruturam a experiência encarnada.

Magda Polo Pujadas

La escucha insurgente: ontología, política y epistemología del oído en el pensamiento contemporáneo

La propuesta de la comunicación que se presenta se centrará en el concepto de escucha insurgente como una práctica estética, epistemológica y política capaz de cuestionar las formas dominantes de percepción sonora en la cultura occidental. Frente a la concepción tradicional de la escucha como un acto pasivo subordinado a la razón, heredera de la primacía filosófica de la visión desde Platón hasta la modernidad, la escucha insurgente se entiende como una práctica activa, encarnada y situada que desafía las jerarquías perceptivas, los regímenes de audibilidad y las estructuras de poder que organizan el mundo sonoro.

El análisis se articula a partir de una constelación de aportaciones filosóficas y teóricas que han reformulado el papel del oído en la experiencia humana. Desde la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, la percepción auditiva aparece como una experiencia fundamentalmente corporal e intersubjetiva. Escuchar no consiste únicamente en procesar estímulos acústicos, sino en participar corporalmente en la constitución del mundo sensible. La escucha implica una apertura del cuerpo al espacio sonoro y una relación sinestésica con el entorno en la que los sentidos se entrelazan en una experiencia perceptiva unitaria. Las reflexiones de Helmuth Plessner amplían esta perspectiva al subrayar la capacidad reflexiva del oído ya que no sólo escuchamos sonidos, sino que podemos escucharnos escuchando, lo que sitúa la experiencia auditiva en el ámbito de la autoconciencia y de la relación existencial con el entorno sonoro.

Si tenemos en cuenta una dimensión ontológica, Jean-Luc Nancy entiende la escucha como una apertura radical al acontecimiento sonoro. Escuchar no es apropiarse de un objeto acústico, sino exponerse a una resonancia que atraviesa el cuerpo y que desestabiliza la frontera entre sujeto y mundo. Esta concepción desplaza la escucha del ámbito de la mera percepción hacia una ontología de la resonancia, donde el sonido se manifiesta como presencia vibratoria y como fundamento de una relación ética con la alteridad.

Las investigaciones de Don Ihde y Michel Chion introducen una dimensión mediática y tecnológica en el análisis de la escucha. Ambos autores muestran que las formas de escuchar no son naturales ni universales, sino moduladas por dispositivos técnicos, prácticas culturales y contextos sociales que reorganizan continuamente la experiencia auditiva.

Desde las perspectivas feministas y queer, Suzanne Cusick plantea la escucha como una práctica situada y corporal que desafía las normas heteropatriarcales de la cultura musical occidental. Su propuesta de una "relación lesbiana con la música" redefine la escucha como un acto de vulnerabilidad, contacto y resistencia frente a la tradición auditiva basada en el control racional y la distancia estética. Este enfoque político de la escucha se amplía en las reflexiones de Peter Szendy, Salomé Voegelin y Brandon LaBelle, quienes analizan el sonido como un campo de relaciones de poder donde se prescriben determinadas formas de audibilidad. La escucha puede convertirse así en una práctica crítica capaz de revelar silenciamientos históricos, disputar el espacio público y generar nuevas formas de comunidad.

La escucha insurgente no se limita a modificar el objeto de atención sonora, sino que transforma radicalmente el modo mismo de escuchar. Se trata de una práctica resiliente y resistente que cuestiona los modelos estructuralistas de la escucha musical heredados de la tradición occidental, reintroduciendo el cuerpo, la memoria, el contexto social y el territorio en la experiencia sonora.

Marco Parmeggiani

La atención estética como cuestionamiento radical de la escucha en la música de Helmut Lachenmann

Adorno es el filósofo que mejor conceptualizó el problema de la escucha musical y sus formas de atención, desarrollando una taxonomía para aplicarla al análisis de las dinámicas de la sociedad actual. Desde estos parámetros, la creación musical del compositor Helmut Lachenmann es la respuesta a una situación de alienación de la escucha musical, que, más allá de la música de consumo, afecta a la música clásica occidental, en las prácticas concretas de la sala de conciertos. Esta alienación toma la forma de estereotipos estéticos tan diversos como la búsqueda de lo "mágico" y lo "interesante", contra los que la composición debe desarrollar una tarea de desconstrucción. Para ello, Lachenmann utiliza varios medios: la incorporación de un análisis crítico de las tipologías de las prácticas musicales en la misma composición de la obra musical; el trabajo minucioso con la escucha atenta al comportamiento del material sonoro, para que las posibilidades de configuración formal broten de él mismo; y la construcción de la composición musical, no como "obra", sino como "instrumento musical". Pero todos estos recursos no conseguirían romper con esa profunda alienación de la escucha, si en última instancia la composición no se configurara mediante una dialéctica entre estructura y material. Esto supone mantenerlos en todo momento en diferentes niveles, de tal modo que el compositor debe evitar que el material se vea absorbido por las estructuras, como es característico en la industria cultural. La creación musical debe conseguir componer al mismo tiempo la sustracción o incluso el conflicto del material, respecto a esas estructuras que él mismo ha generado. Este se demuestra como el único modo, en la situación del presente, de hacer frente al problema de Adorno: la continua absorción de todas las formas de escucha por parte de la atención estética alienada.

Maria de Fátima Lambert

Noli me Tangere – Acuidade & contemplação estética: Cristo e Maria Madalena

A contemplação estética de uma obra de arte, desencadeada/ativada na/pela perceção visual, seguindo uma perspetiva fenomenológica, convoca a disponibilidade do espetador a cruzar-se com a intencionalidade do artista/criador e perante um objeto que se converte e metamorfoseia em circunstância. A atenção implica o exercício (constitutivo) de acuidade estética que a contemplação intensifica e norteia, pode incidir em conteúdos iconográficos multidiversificados, plurais que suscitam confrontos ou persistem na mesmidade temática. O presente estudo resulta de um levantamento, que se procurou extensivo, da iconografia associada ao episódio do *Noli me Tangere* (20:17 *Evangelho de S. João*), sendo desenvolvido ao longo de uma década. Acedeu-se a ficheiros de imagens obtidos a partir de fontes online, a digitalizações de ilustrações, a registos fotográficos de obras expostas em museus, por motivação destacada na leitura da obra homónima de Jean-Luc Nancy. Inicialmente, a pesquisa iconográfica centrou-se em obras de pintura e desenho, todavia, as consultas empreendidas determinaram uma relação estrutural dessas expressões com a gravura, bem como a necessidade de atender a representações tridimensionais – esculturas, relevos, grupos escultóricos inscritos na arquitetura religiosa e miniaturas decorativas. Impôs-se uma diversidade expressiva, periodizada e georreferenciada que veio enriquecer os primeiros mapeamentos. Por outro lado, consideraram-se obras consignadas à temática, e sob designação de *Cristo aparece a Maria Madalena*: incluíram-se, pois, variantes representacionais onde Cristo surge figurado como Jardineiro, sem que tal implique alterações significativas nas atitudes gestuais das figuras, como se poderá comprovar por observação dos casos apresentados – tratam-se, aqui, obras selecionadas extraídas do levantamento realizado. Analisaram-se as composições relativas ao episódio bíblico, olhando Cristo e Maria Madalena na condição de corpos *vividos*. Tomando-se, portanto, como premissa a dimensão performática aplicada às figurações; observando a apropriação individuada dos corpos das personagens invocadas – em dimensionamento antropomórfico e coreográfico; em prol da assunção identitária, plasmada na convergência e/ou na divergência aos estereótipos predominantes nas respetivas datações. Ou seja, pensou-se a filosofia antropológica *versus* iconografia do corpo, aqui numa aceção compósita: corpo iluminado/revelado, corpo simbólico, corpo mítico, corpo aurático, corpo idealizado, corpo transcendido/transcendente. A análise do *corpus* revela, na contemporaneidade, uma presença significativa de produções videográficas, confirmando a permanência e a capacidade transfiguradora do tema na expressão artística atual. A investigação decorreu em diálogo com leituras teóricas, permitindo desvios reflexivos destinados a aprofundar a compreensão do episódio evangélico, cuja inteligibilidade plena pressupõe o confronto direto com as imagens reunidas no apêndice do estudo. A indexação/remissão ao Evangelho é pregante, impondo uma 'dinâmica narrativa' progressiva no que está subsumido no ato de tocar o 'outro'. O ato de tocar adquire uma especificidade polissémica – quer em termos de visualidade mais literal – que clama e celebra a atenção ao detalhe, exigindo a maior acuidade subjetiva. Propõe-se um exercício de observação orientado por binómios gestuais derivados do verbo *tocar* – agarrar, segurar, guardar, largar e reter – entendidos como aceções visuais que estruturam a relação corporal entre Cristo e Maria Madalena. Esses gestos, inscritos numa lógica de incompletude e de não-conclusão, configuram-se como puras medialidades, no sentido proposto por Giorgio Agamben. Conclui-se que a iconografia do *Noli me Tangere* revela uma estereotipação persistente do corpo dual, transversal aos diferentes períodos da história da arte, onde o gesto emerge como núcleo expressivo e conceptual do encontro representado.

María del Carmen Molina Barea

Habitar la atención simultánea: entre el cómic y el desktop cinema

Esta comunicación pretende abordar un análisis de la atención estética del sujeto contemporáneo en su modo de habitar la memoria del espacio doméstico, mediante una percepción espacio-temporal sometida a la disgregación y al solapamiento de imágenes simultáneas. En concreto, la comunicación toma como caso de estudio la novela gráfica titulada *Here* (1989/2014) de Richard McGuire, con el objetivo de examinar el sistema narrativo-visual que pone en diálogo imágenes de distinta temporalidad en un único marco espacial: una habitación. El resultado es un experimento dentro del léxico del cómic que tensiona las convenciones de representación lineal e introduce posibilidades de expresión plástica por medio de lo que podría llamarse "simultaneidad perceptiva". Imágenes de diferente cronología se superponen en cada página, compartiendo el mismo escenario de fondo, un "aquí" espacial. Una estancia contiene, no solo en potencia sino en un mismo plano actual -según se infiere del cómic-, un amplio abanico de eventos y registros emocionales que se revelan en el compromiso responsable y en el cuidado atento de quien habita dicho espacio. Vivir en una casa en la que anteriormente vivieron otras personas, hacer vida en una habitación que albergó otras vidas, con sus historias y experiencias, traducen la capacidad receptiva de sintonizar, reconocer y revivenciar la cadencia del pasado siempre presente. Así pues, en la comunicación se defiende que la atención estética, y en particular, una atención estética simultánea, es capaz de penetrar en la atmósfera habitable de los lugares cotidianos, es decir, en la atmósfera de la cual forman parte aquellos que habitaron estos lugares y la forma en que fueron habitados.

En la comunicación se explora el dispositivo de formalización correspondiente a este tipo de atención estética, lo cual se obtiene comparando con el cortometraje *Places* (2020) de Claudia Barral, que versiona en formato audiovisual el proyecto de McGuire. Asimismo, se plantea un contraste con la película *Here* (2024) de Robert Zemeckis, que también se basa en el cómic homónimo, pero con un resultado de diferente calado. La comunicación amplía el alcance de la atención simultánea a través de otros cómics que investigan las implicaciones de la emoción espacio-temporal en entornos domésticos. Finalmente, esta comunicación vincula el lenguaje híbrido del cómic con las películas de pantalla de ordenador (*desktop films*), las cuales se caracterizan por la simultaneidad de imágenes webcam en la interfaz de un espacio digital -habitualmente doméstico- que surge a través de una conexión de videollamada por Internet. El resultado es una suerte de collage que incide en la instantaneidad de la presencialidad virtual, lo que genera una recepción múltiple y desmigada. En la época de la pantalla global, la atención se articula bajo una concentración difusa y multitarea, saturada de imágenes ubicuas: una atención hiperactiva y también hiperestetizada. La digitalidad como la condición actual de la imagen generaliza este modelo de simultaneidad. Sin embargo, en esta comunicación se argumenta que propuestas como la de *Here* perfilan una atención simultánea alternativa a la atención cortocircuitada sometida al compás del algoritmo.

María José Alcaraz León

Appreciative acts and the emergence of aesthetic reasons

Although asking for and offering reasons in favour of aesthetic appreciation and judgment seems to be part of the common practice of critical assessment, there are several concerns that may hinder our confidence in the normative force of aesthetic reasons within that practice. In this presentation, I would like to focus on one of these concerns, which, after Schellekens and Dammann, I will describe as their *question-begging* character. As they put it, this becomes apparent when we realise "that any aesthetic quality we adduce as a reason can be found compelling *qua* reason for a particular judgment if and only if that judgment is already assented to." From this observation, it may seem to follow that aesthetic reasons lack the kind of normative force we expect reasons to have in other domains. Rather than compelling assent, they appear merely to support those who are already convinced of the corresponding judgment. Furthermore, those who remain unconvinced of a work's aesthetic value are not irrational if they fail to change their mind upon hearing or reading such reasons. Aesthetic reasons, thus, seem to have, if at all, a distinctive kind of authority, one that does not operate with the sort of conclusiveness that reasons in other domains enjoy.

In order to show that this aspect of the functioning of aesthetic reasons does not neutralise their rational support or force, I would like to elaborate on certain aspects of the activity of aesthetic appreciation and on the place that reasons occupy within that activity. I will defend the view that aesthetic reasons emerge within particular exercises of aesthetic judgments and, hence, that reasons for appreciating a work as having certain aesthetic qualities become such only *within* an appreciative experience. This is so, I argue, because aesthetic appreciation, if it is to aspire to a universality without rules, is essentially constituted as an activity in which one expresses–and endorses as correct–one's way of attending to, and of making (formal) sense of, the work or object appreciated. This claim should not be understood as implying that aesthetic appreciation is a merely individual or private endeavour, in which each of us remains content with our own appreciative experiences. On the contrary, if some consideration is to count as a reason for appreciating a work in a certain way, it must be such that it would make sense for others to appreciate the work accordingly, even if they ultimately do not.

The upshot of this form of understanding aesthetic reasons and their emergence within particular acts of appreciation does not deprive them of their justificatory role, for they serve to show how the aspects that one takes to be grounding one's response are ones that are not merely idiosyncratic or personal, while acknowledging that aesthetic reasons are not identifiable independently of their role in particular acts of appreciation. Furthermore, this way of characterising aesthetic reasons also permits the explanation of how different audiences or critics from different periods can find alternative reasons to ground their appreciation of a particular artwork and how the stock of aesthetic reasons reflects different communities of appreciation.

Marilyn Peyrol Morán

Comunización y desescalamiento como formas de atención y cuidado en el cruce de prácticas artísticas, agroalimentación y pedagogía

En los últimas dos décadas, numerosos proyectos artísticos se han involucrado con la agroalimentación. En estas iniciativas –que, a menudo, recurren a presupuestos fenomenológicos y de los nuevos materialismos– la agricultura es adoptada como "una herramienta tanto para la crítica política como para la expresión estética"; una herramienta que le ha permitido a los artistas no solo reconfigurar los modelos epistémicos y pedagógicos tradicionales que han operado desde el desarraigo, la negación de la relacionalidad y de la agencia no-humana e, incluso, de la marginación de "otros" humanos (campesinos, indígenas, afrodescendientes, etc.) y sus saberes, sino articular transformaciones materiales específicas en los contextos sociales y ambientales en los que intervienen (a través, por ejemplo, del cuidado y la reparación de tecnologías premodernas). En esta ponencia, quiero recuperar las nociones de "comunización" y "desescalamiento" propuestas por Iván Illich en su texto *Tools for Conviality* (1975) para pensar tales estrategias de reconfiguración que el arte contemporáneo comprometido con la agroalimentación pone en marcha. Mientras que la "comunización" para Illich tiene que ver con la creación reflexivamente situada de colectividad, el "desescalamiento" hace referencia a la necesidad de establecer límites en el uso de herramientas (tecnologías e instituciones) para evitar cambios cuantitativos y cualitativos que vulneren la experiencia. Tanto uno como otro se oponen a la productividad, a la aceleración y a los mecanismos de control y dependencia del tardocapitalismo industrial y apuestan, en cambio, por la creatividad, la libertad y la autonomía que pueden emerger en los intercambios horizontales entre personas y entre personas y sus entornos naturales. En ese sentido, sostendré que la comunización y el desescalamiento devienen formas singulares de atención y cuidado; es decir, son modos de velar por la construcción y mantenimiento de dimensiones afectivas, colectivas, situadas y por tanto ético-políticas de estar, conocer y hacer *en* el mundo *con* los demás. Para hacer más clara mi exposición, abordaré el caso de *La milpa, la escuela,* un proyecto artístico realizado en el 2024 por Calpulli Tecalco y Colectivo Amasijo –con la asesoría del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM)– en tierras indígenas ubicadas en la periferia sur de la altamente urbanizada Ciudad de México.

Marina Hervás Muñoz

Cronopolíticas del scroll: "Sped up" y "Slowed + Reverb" como regímenes de atención estética en el ecosistema TikTok

La presente comunicación se propone analizar el auge de las versiones de canciones mediante el *sped up* (aceleradas) y *slowed + reverb* (ralentizadas con reverberación) como modalidades sintomáticas de la atención estética contemporánea en el entorno de TikTok. Más allá de su aparente condición de simples procedimientos de edición sonora, la hipótesis de trabajo plantea que estas transformaciones operan como dispositivos cronopolíticos que modulan la experiencia temporal de la escucha dentro de la economía algorítmica del scroll. Además, estas prácticas sonoras se inscriben en el marco de la así llamada temporalidad "postinternet", marcada por la recursividad y la repetición, la reactivación archivística y la circulación memética, así como por la noción de un pasado entendido como residuo.

En este sentido, ambas prácticas serán abordadas no como fenómenos opuestos, sino como dos formas complementarias de captura de la atención en el capitalismo digital. Por un lado, el fenómeno *sped up* responde a la lógica de la aceleración perceptiva y la gratificación inmediata, intensificando el tempo y la altura para adecuar la experiencia musical al consumo veloz de microcontenidos y a una modalidad de hiperatención fragmentaria (y cuyo origen estaría, entre otros, en el *nightcore*, un fenómeno *underground* de principios de los 2000). El *sped up*, además, ha implicado la proliferación de versiones oficiales y extra-oficiales, como es el caso de la versión *sped up* de "Messy" en el EP homónimo de Lola Young (Island Records, 2024).

Por otro, el formato *slowed + reverb*, utilizado en montajes audiovisuales de carácter melancólico, escenas nocturnas o compilaciones de recuerdos, quiere generar una forma de inmersión afectiva compatible con el mismo régimen técnico, articulando estéticas de la nostalgia, la deriva y la suspensión temporal (vinculada a líneas del origen de internet como el *vaporwave* o el *dreamcore*).

De este modo, la comunicación plantea que estas prácticas sonoras implican una tensión central: por un lado, la experiencia aparece subordinada a lógicas de optimización, retención y circulación afectiva propias de las plataformas digitales, y que, de hecho, ha permeado líneas comisariadas del consumo musical, como las listas de Spotify o de YouTube Music que recogen música alterada bajo el *sped up* o el *slowed + reverb*, lo que hace que se modifiquen también las prácticas auditivas más allá del uso en TikTok. Pero, por otro, la transformación de las canciones implica cierto ejercicio de soberanía afectiva sobre el tiempo experimentado desde la lógica algorítmica. En este sentido, estas versiones no solo intensifican la captura de la atención, sino que también funcionan como prácticas vernaculares de reinterpretación sonora desde comunidades anónimas y dispersas, así como modos ambiguos de agencia estética en el interior mismo de la infraestructura técnica que las condiciona. Así, se tratará de articular una lectura sobre la idea de anarchivo de plataformas, en la medida en que buena parte de estas prácticas sostiene un modelo de archivo en tanto móvil, susceptible de ser continuamente reinterpretado y reinscrito en nuevas constelaciones de significado.

Marta Mendes

A missão das folhas: atenção e kairos na experiência estética contemporânea

A presente apresentação debruça-se sobre o papel da atenção na configuração da experiência estética contemporânea, procurando deslocá-la de uma definição meramente funcional para um plano ético, prático e temporal. Partindo do diagnóstico da sua crise no mundo contemporâneo, propõe-se uma reinterpretação da atenção enquanto exercício e forma de vida, em diálogo com a tradição antiga da *prosochè*, tal como relida por Pierre Hadot, onde surge como vigilância contínua, presença de espírito e concentração no instante.

São analisadas diferentes linhas de pensamento que permitem aprofundar esta conceção, articulando tradições antigas, modernas e contemporâneas numa mesma problemática da atenção enquanto forma de experiência. Na tradição antiga, particularmente no estoicismo, a atenção (*prosochè*) surge como vigilância contínua e prática de presença no instante, inseparável de uma ética da ação e de uma relação intensiva com o presente. Em Giorgio Colli, esta dimensão é radicalizada numa abertura ao imediato anterior à cisão entre sujeito e objeto, enquanto em Walter Benjamin ela se reconfigura na noção de presença de espírito (*Geistesgegenwart*), entendida como capacidade de apreender constelações no instante e de interromper a continuidade homogénea do tempo histórico. Neste horizonte, sob o signo do *kairós*, a atenção revela-se inseparável de uma experiência temporal intensiva em que o presente se constitui como momento oportuno, decisivo e irredutível à sucessão cronológica.

Na contemporaneidade, esta problemática é reconfigurada a partir das condições técnicas da experiência: em Bernard Stiegler, a atenção é pensada no interior de processos de captura e individuação mediados por dispositivos técnicos, segundo a lógica ambivalente do *pharmakon*, tal como descrita no "Fedro", de Platão, e desenvolvida por Jacques Derrida, bem como retomada por Anne Alombert, ao analisar a economia contemporânea da atenção e as suas formas de controlo, automatização e reconfiguração das capacidades de atenção e individuação.

A experiência da atenção envolve hoje um gesto crítico fundamental: resistir à aceleração, à previsibilidade e à homogeneização do sensível e da percepção operadas pelos sistemas generativos. Essa resistência não se afirma pela negação frontal da técnica, mas por uma prática mais exigente do olhar – uma demora, uma escuta, uma fidelidade ao que ainda escapa. Desloca-se, então, de condição de visibilidade para prática de resistência. Não cria o acontecimento, mas, ao recusar a sua pré-formatação, preserva a possibilidade de que algo – ainda não previsto e ainda não capturado – possa verdadeiramente acontecer.

Marta Zamora Troncoso

«No destruyas al ídolo, haz que suene». Iconoclasia creativa como forma de atención estética

La iconoclasia suele pensarse en términos de destrucción, negación: se destruye la imagen para abolir su poder. Sin embargo, en el Renacimiento italiano encontramos un ejemplo de aproximación diferente a las imágenes destruidas: una «iconoclasia creativa», en términos de Anna M. Kim, en la que el acto de imaginar y representar la destrucción de los ídolos operó como crítica cultural reflexiva, con efectos productores de sentido, antes que aniquiladores.

Desde la lamentación de Petrarca por la ciudad rota hasta la Carta de Rafael a León X (c. 1519), el lenguaje literario había convertido la memoria de la destrucción en argumento a favor de la preservación del arte. Un fresco decorativo casi imperceptible en el intradós de una de las ventanas la Sala de Constantino del Palacio Vaticano (Giulio Romano y taller, c. 1520-24) donde un escultor alza el martillo sobre la cabeza de una de sus creaciones (¿un filósofo?), rodeado de estatuas decapitadas y quebradas, nos descubre, mediante una imagen, una reconstrucción imaginativa de la destrucción del pasado clásico. Con ella, el taller renacentista hace de la destrucción objeto de atención estética, siendo la ruina una forma de memoria cultural y de crítica autorreflexiva de una civilización, siguiendo la distinción de Erwin Panofksy entre devastación externa e interna.

Asimismo, la ambigüedad del gesto del escultor –¿destruye o crea?– amplía los horizontes de atención hacia este motivo, que fue reproducido poco después como modelo para retratar a Miguel Ángel en el libro de adivinación *Triompho di Fortuna* de Sigismondo Fanti (1527). La *terribilità* vasariana, la destrucción de la *Pietà florentina* o el lenguaje esculpido a martillazos de la *Pietà Rondanini* expresan lo que Kim denomina una «iconoclasia filosófica»: la destrucción de los ídolos de la propia *fantasia* o creatividad del artista, paralela a la crítica que en la Ilustración iría dirigida a los ídolos del espíritu. Esta lectura encuentra un eco en la teoría de W. J. T. Mitchell, quien, en *Iconology* (1986), identifica una figura que denomina «iconoclasta crítico»: aquel que distingue los «ídolos vanos y obscenos de la mente» de las imágenes dignas de atención, vinculando así la crítica de la imagen con una forma de higiene epistemológica –y no meramente religiosa– de la mirada. Más aún, en su relectura de Nietzsche, Mitchell recupera la propuesta del *Crepúsculo de los ídolos*: no destruir los ídolos con violencia, sino «tocarlos con el martillo como con un diapasón», a fin de revelar su vacuidad. Para Mitchell, iconoclasia e idolatría son «gemelas malvadas» que se alimentan mutuamente: destruir un ídolo produce invariablemente uno nuevo, de mayor potencia. Es esta paradoja –que Kim llama efecto «profiláctico» de la imaginación iconoclasta– la que convierte la iconoclasia filosófica en una modalidad privilegiada de atención estética crítica.

Mateo Belgrano

El phármakon de las imágenes en la diseconomía de la atención

A principios del 2025 apareció una nueva tendencia en TikTok: el *brain rot* italiano. La misma consistía en videos absurdos donde se presentaban criaturas extrañas, híbridos entre objetos cotidianos, comida o armas y animales (un cocodrilo avión, un elefante cactus, un castor coco y así), producidos con inteligencia artificial generativa. El *brain rot*, entonces, se refiere al consumo de imágenes o videos que no podemos dejar de mirar aunque sean absurdos, vacíos e incluso dañinos. Paradójicamente, la abrumadora cantidad de imágenes difundidas por los medios de comunicación erosiona nuestra capacidad para mantener la atención, lo que hace que sea casi imposible concentrarse en algo durante un período prolongado. ¿Qué estamos haciendo para curar la podredumbre cerebral digital?

Las nuevas tecnologías son capaces de controlar y captar nuestra atención, lo que, paradójicamente, como sostiene Bernard Stiegler, destruye nuestra atención. En el fondo, la economía de la atención es una diseconomía de la atención. Lo que genera este déficit atencional es el acortamiento del circuito de la información y, por lo tanto, de la formación de la atención. Pensemos en los *reels*, un flujo permanente, inacabable, de imágenes que aparecen ante nuestros ojos. Nuestra capacidad atencional se reduce a unos pocos segundos y luego nos aburrimos, precisamos atender a algo nuevo. Esto es lo que Katherine Hayles llama la hiperatención (*hyper attention*), en contraposición a la atención profunda (*deep attention*): el individuo ya no puede concentrarse por mucho tiempo en un objeto, por ejemplo, en una novela de Dickens, sino que consume múltiples canales de información a la vez, busca múltiples estímulos y no es capaz de tolerar por mucho tiempo el aburrimiento.

Ahora bien, así como las imágenes pueden adormecernos, también pueden despertarnos. Aquello que se presenta como veneno puede también transformarse en la cura. La imagen digital en redes sociales funciona como un *phármakon*. En la era de las redes sociales, diversas prácticas artísticas continúan este trabajo de deshabituar la mirada. No buscan destruir imágenes, sino usarlas en su contra, revelar la artificialidad de lo que consumimos, abrir un espacio para la reflexión dentro del propio ecosistema visual. La resistencia visual se manifiesta dentro del propio campo visual, introduciendo diferencias, interrupciones y desplazamientos que nos permiten ver lo que normalmente no vemos, pero también crear nuevas imágenes. La resistencia visual no consiste en declarar la guerra a las imágenes, prohibirlas o huir de ellas. Tampoco se trata de demonizar las redes sociales ni de quienes las habitan. Más bien, se trata de pensar en un uso farmacológico de lo visual: asumir que cada imagen es tanto veneno como remedio, y que la diferencia reside en la dosis que aplicamos. Por supuesto, casos como el *brain rot,* imágenes que pudren nuestro cerebro, erosionan nuestra atención, pero también hay otras que hacen crecer nuestro cerebro, nos potencian, establecen conexiones insospechadas y amplían nuestros horizontes.

Matilde Carrasco Barranco

Estética y deliberación moral: la atención estética en la práctica del cuidado

La reciente estética del cuidado defiende que el cuidado no solo es una práctica ética sino también estética. Su tesis central defiende que las relaciones éticas de cuidado cuentan con una indispensable dimensión estética definida por la "cualidad sensorial", es decir, por "la forma" del trato o de la atención, la expresión de intimidad o del respeto mutuo, etc., implicadas en este tipo de relaciones. Como algo que se practica, el cuidado se encarna en comportamientos y en el diseño de objetos y entornos que lo expresan y fomentan o, por el contrario, lo disminuyen y oprimen. Las virtudes morales de la sensibilidad, la consideración, la gentileza y el respeto se expresan estéticamente en actitudes y acciones de cuidado, pero también ocurre lo contrario: los aspectos afectivos y emocionales de nuestras interacciones pueden ayudar a identificar formas de crueldad, opresión, desigualdad y dependencia que deben ser corregidos. Apelando a una estética relacional, de las acciones e interacciones con personas y objetos, el cuidado aparece entonces como noción encarnada, corpórea, performativa en su expresión y comunicación; una práctica que precisa y exhibe una estética que no solo constituye, sino que contribuye a nutrir la acción de cuidar.

No obstante, mi propuesta pretende enfatizar el papel que la atención estética tiene también en la deliberación moral que acompaña a esa acción. La práctica del cuidado es muy dependiente de la particularidad de los agentes implicados, de las circunstancias y el contexto en el que tienen lugar. De modo que no hay fórmulas para cuidar y cuando se trata de decidir qué hacer se impone un tipo de deliberación moral que se adapte y responda a las necesidades de cada caso. El reconocimiento de tales necesidades será con frecuencia tácito y dependerá de los matices de los comportamientos y de los gestos, por ejemplo, en las miradas, el tono de la voz o el empleo del tacto. Con todo, la relevancia de la atención estética en las relaciones de cuidado no se sitúa solo del lado de los agentes o de quienes prestan el cuidado sino también del lado de quienes lo reciben. En su descripción de las fases del cuidado Joan Tronto sumó a la conciencia de la necesidad, la aceptación de responsabilidad y la acción efectiva de brindar cuidado, la capacidad de respuesta que implica asimismo a la persona que recibe el cuidado, en su mayor o menor conformidad con el trato recibido y en el reconocimiento de la atención del cuidador en un ejercicio de reciprocidad a la que idealmente este tipo de relaciones deben tender. Por tanto, la calidad de nuestras acciones de cuidado dependerá de nuestras habilidades de percepción y de reconocimiento de lo que es adecuado en cada situación, esto es, de nuestras capacidades para la atención estética en las relaciones de cuidado.

Michael Fix

In the Image of Art: Attention and Expression in Georg Simmel's Philosophy of Landscape

Georg Simmel's *Philosophy of Landscape* argues that a landscape is not a separable portion of nature but a unified aesthetic object constituted through the mood or *Stimmung* it expresses. Mood functions as the band tying together heterogeneous natural and cultural elements into a perceptible whole with a distinctive affective character. This paper reads Simmel's theory of landscape as a theory of aesthetic attention: landscape emerges when nature is apprehended through a specific mode of affectively charged attention that organizes perception into an expressive unity.

On Simmel's account, nature is always whole and without parts. Landscape arises only when our aesthetic attention isolates a segment of this oneness and synthesizes it into a separate expressive entity. The mood of a landscape is not a subjective projection but the unifying qualitative character that emerges from and permeates the perceived whole. Aesthetic attention is therefore not simply directed at a pre-existing object; rather, it plays a constitutive role in bringing the landscape, as an aesthetic object, into being.

In contrast to other post-Romantic conceptions of landscape – such as those of Alois Riegl and Joachim Ritter, with whom Annika Schlitte groups Simmel – his account overcomes the opposition between technologized modern life and natural landscape as a supposedly untouched ideal. By emphasizing the constitutive role of attention, Simmel allows for landscapes that include urban environments. At the same time, the subject is not an external observer but essential to the landscape's constitution: the same geographical region can end up as different landscapes depending on how attention is structured. Landscape is thus neither purely objective nor purely subjective, but the result of a configurative act of attention.

Although Simmel presents his argument as moving from nature to art, the real explanatory thrust runs the other way: artworks provide the model for apprehending landscape. By exemplifying expressive unity as objects deliberately embodying a determinate mood, they reveal how landscape's unity is intelligible only through a schema drawn from artistic production.

This shift has a significant consequence. If landscapes are perceived as expressive unities analogous to artworks, they must be understood as expressive objects. Yet expression typically presupposes an expresser. Expanding on Simmel, I propose that the affective character of landscapes depends on hypothetical expression: landscapes are apprehended either as if they manifest the affective state of an imagined persona or, more often, as possessing a structure apt for expressive appropriation and understanding.

This reading brings Simmel into proximity with John Dewey's theory of expressive unity in *Art as Experience*. Yet whereas Dewey derives art from natural experience, Simmel understands the experience of nature through the model of art. Landscape thus emerges as the product of a distinctive mode of artistic attention shared between an aesthetic perception of nature and artistic production.

By reconstructing Simmel in these terms, the paper contributes to debates on aesthetic attention, expression and the construction of nature, arguing that landscape perception is neither contemplation nor projection but an interpretive practice that renders nature as expressive form.

Miguel Hahn-Kloske

Dwelling on the Appealing: What the Feed Knows about Our Desire

In his novel *The Magic Mountain*, Thomas Mann describes how cinema spectators are driven by a serial, heterogeneous, and loosely connected sequence of images into a state of affective overstimulation. After a pathetic feature film, "Bilder aus aller Welt" appear, which make at least as strong an impression on the audience as the film itself: "a cock-fight in Borneo, naked savages blowing on nose-horns, a wild elephant hunt, […] a courtesans' street in Japan, with geishas sitting behind wooden lattices.". The effect of this sequence of images is, as Mann observes, an audience whose faces are distorted by enjoyment, while at the same time "ein Gefühl der Ohnmacht" is added to their features.

Without knowing it, Mann thus anticipates a mode of reception that today reappears, in radicalized form, in the digital feed. The same faces confront us in the metro, in waiting rooms, or on the street: gazes fixed on the screens of mobile phones, exposed to a potentially endless succession of short, context-poor images and videos. Unlike in the cinema, this flood of images is now available almost permanently. The feed increasingly displaces coherent image-orders; in place of film and television, short videos and algorithmically curated sequences take over. The question, therefore, is not only why this form functions without narrative coherence, but also what kind of aesthetic attention it produces.

With Maurice Blanchot, one might initially suppose that this apparent meaninglessness merely feigns meaning by opening a space in which "nothing has meaning, but everything seems infinitely meaningful". Yet this description is insufficient for the digital feed. For its coherence rests not primarily on the suspended meaning of images, but on the capture of desire. The feed registers how long the gaze lingers on an image and, on that basis, delivers further images of the same affective valence. What is connected is not the field of meaning of the images, but the structure of our susceptibility to stimulation. The principle of coherence thus shifts from the level of content to that of the profile.

From an aesthetic perspective, the feed thus appears as a form of radically fragmented attention, in which contemplation is displaced by attachment to stimuli, judgment by recognition, and the character of the work by endless replaceability. From a psychoanalytic perspective, this structure can be understood as an economy of desire: the feed does not simply reflect wishes, but organizes, intensifies, and reproduces them by ceaselessly confronting the subject with the signs of its own libidinal attachments. The feeling of powerlessness that Mann already attributes to cinema spectators would then be not merely the effect of external overstimulation, but the expression of a deeper entanglement: the subject no longer recognizes itself in what holds it captive as a sovereign ego, but as something governed by its desire. This essay examines this new form of aesthetic attention, a "dwelling or lingering on the appealing", and asks why its enjoyment takes on compulsive features.

Miguel Salmerón Infante

El poder de la naturaleza en Goethe

En la novela *Die Wahlverwandtschaften* (*Las afinidades electivas*) tres lagos naturales de una propiedad son convertidos en un estanque artificial.

En el poema dramático *Faust* (Fausto) el protagonista obtiene un pueblo libre en una tierra libre ganándole terreno al mar. En el primero de los casos, el estanque es el lugar de la tragedia: el del ahogamiento de un bebé. El segundo da lugar a la experiencia perseguida por Fausto de querer parar el tiempo. Aunque en el pacto con Mefistófeles la obtención de esa experiencia iba a significar la pérdida del alma del protagonista, en realidad supone su victoria final

Nuestra tesis es doble. En la novela se produce la tragedia, porque los personajes no atienden debidamente a la fuerza de la naturaleza. En el poema dramático el triunfo estriba en atender adecuadamente al poder de la naturaleza sin violentarla.

En la novela, partiendo de la contemplación, se lleva a cabo un forzamiento de la naturaleza demasiado centrado en lo antrópico, actitud muy propia de la jardinería ya sea francesa o inglesa.

En el poema dramático el terreno ganado solo podrá ser mantenido si la acción productiva humana que lleva consigo la construcción de la naturaleza no se detiene. Como señala Goethe "solo merece la libertad quien lucha por ella todos los días.

Mikel Martínez Ciriero

Platón y Weil, una therapeia atencional a través de la belleza

Esta comunicación se propone recuperar nociones y problemáticas del pensamiento antiguo en su recepción y significatividad contemporánea que permitan pensar acerca de una "*therapeia* atencional". Para ello proponemos una lectura de la *República* de Platón como dispositivo filosófico que problematiza la sensibilidad y la conceptualiza como condición de posibilidad del proyecto filosófico *terapéutico* platónico. Como expresa Gadamer, la crítica a las artes de *República* puede leerse como un pulso contra una modalidad de conciencia estética que favorece el olvido de uno mismo. En *República*, Platón insiste en la necesidad de desarrollar un fármaco (*phármakon*) que proteja la libertad de una mirada atenta capaz de contemplación (*theoria*). Esta posibilidad de atención y contemplación es condición de la posibilidad de la evaluación filosófica de la praxis individual y comunitaria. *República* puede leerse en este sentido como un dispositivo cuyas características literarias y filosóficas construyen una nueva forma de teatralidad que asume y discute al mismo tiempo las prácticas simbólicas y discursivas de su tiempo. La *theoria* fue inicialmente una práctica de peregrinaje, que consistía en viajar a festivales religiosos y oráculos, un peregrinaje de la visión y la epifanía ritualizada y teatralizada que asumió posteriormente la filosofía. El teatro griego, por otra parte, era un evento que reunía la comunidad y la moldeaba, pues configuraba el tejido afectivo de la comunidad.

La preocupación filosófica descrita en *República* consiste precisamente en la producción acrítica e inconsciente de *psyché* y *polis* o, en términos contemporáneos, de sujetos y comunidades políticas. *República* critica la autoridad que despliegan las artes para configurar la comunidad política y sus integrantes, una autoridad que radica en la tradición y en el uso de recursos estéticos capaces de embargar la racionalidad de su audiencia. De este modo, *República* busca configurarse como dispositivo que permita, por su carácter dialógico y sus recursos literarios y filosóficos, abrir un espacio entre la conciencia estética y sus efectos psico-políticos. Busca ofrecer una suerte de *therapeia* o cuidado estético y atencional en línea con lo presentado en *Cármides* (la salud del alma depende de los "bellos discursos"). Esto es, persigue redirigir nuestra mirada hacia la conformación estético-afectiva de la comunidad, para reconocernos como parte de dicha conformación y poder construir a partir de esas coordenadas de visión una acción más consciente y más libre. En ese sentido resulta iluminador los escritos de Simone Weil dedicados a la atención y la belleza, entendiendo esta última como resplandor que llama nuestra atención. Weil dota a la atención y a la belleza de una dimensión espiritual que permite resistir contra aquellas fuerzas que nos deshumanizan. La belleza y la atención que reclama, tal y como son desarrolladas por Weil, asumen la tradición antigua y se convierten en posibilidad de una experiencia transformadora de nuestra atención, en línea con la tradición inaugurada por Hadot en torno a la filosofía antigua como práctica espiritual.

Milagros García Vazquéz

In-videncias, modalidades encarnadas de atención estética. Helen Keller y Sophie Calle

En el contexto de la hipervisualidad contemporánea, ocasionante eventual de una fatiga perceptiva, en esta comunicación se plantea una revisión de la economía de la atención a partir de la vida, experiencia y obra de la escritora sordociega estadounidense Helen Keller (1880-1968) y de las exploraciones artísticas sobre la falta del sentido de la vista realizadas por la fotógrafa francesa Sophie Calle. A partir de sus respectivas figuras, encuentra sentido el concepto acuñado aquí como *in-videncias*. *Videncias*, visiones en forma de experiencias estéticas eminentemente *in*teriores, desprovistas de una mediación visual presupuesta. Estas *in-videncias* permiten comprobar cómo una carencia sensorial no solo no elimina la experiencia estética, sino que puede reconfigurar la atención, al transformarla en esencialmente táctil, temporal, imaginativa, simbólica y narrativa. De este modo, aparecen esas modalidades de atención encarnadas, profundas e intensificadas. Las experiencias de Keller y Calle nos permitirán, por tanto, reconsiderar críticamente la educación de la atención y las condiciones de posibilidad para una contemplación estética más lenta y reflexiva, casi urgente en nuestros días. Helen Keller lo hará en sus escritos, donde revela experiencias estéticas mediadas por el lenguaje, la literatura, el tacto y el silencio. Sophie Calle recoge su testigo, tematizando esta reelaboración de la experiencia estética en tres de sus trabajos fotográficos, reunidos luego en un volumen, *Blind*. En *Les Aveugles* (1986) parte de la pregunta a personas ciegas de nacimiento sobre su idea de la belleza; en *La Couleur Aveugle* (1991), compara la percepción del monocromo entre personas ciegas y artistas, y en *La Dernière Image* (2010), hombres y mujeres que han perdido la vista recuerdan la última imagen vista y guardada en su memoria. Así la sensación, la memoria, el recuerdo, el lenguaje, la transmisión, el contacto con el otro, emergen como esas otras modalidades de atención encarnada, intensificadoras de la experiencia estética. Keller y Calle muestran que esta experiencia puede redescubrirse, revisarse, reaprenderse no a pesar de una carencia, sino a partir de ella, en un estado no deficitario, sino productivo. Los testimonios de ambas nos convocan a repensar la experiencia estética a partir de la atención entendida no solo como un proceso de acceso al mundo exterior y a su belleza, sino a la esfera del autoconocimiento personal y a la experiencia misma de lo bello. Un renovado mundo perceptivo puede explorarse con ellas acogiendo su invitación a reconocer una luz en la confusión mediática contemporánea, vorazmente visual, y saliendo al encuentro del horizonte silencioso de la experiencia estética.

Nélio Conceição

Ambivalências da atenção na experiência urbana: a distracção e a presença de espírito como conceitos estéticos e políticos

Nas últimas décadas tem surgido uma crescente literatura sobre a "economia da atenção", alguma dela recusando canonizar o discurso da "crise da atenção" e procurando, ao invés, formas alternativas de repensar, a partir da estética, a atenção no contexto da sua crescente mobilização económica e tecnológica. Seguindo essa recusa, a minha comunicação visa discutir o problema da atenção estética focando-se nas tensões produtivas e nos contrapontos dialécticos que podem ser estabelecidos com a distracção, o hábito ou a familiaridade, em particular no contexto da experiência urbana.

Partindo das contribuições da estética do quotidiano, começarei por analisar uma experiência trivial descrita por Arto Hapaala: ao chegarmos a uma cidade desconhecida, a nossa atenção intensifica-se para nos situarmos e adquirirmos algum conforto com o espaço envolvente – processo a que Hapaala chama de *sensing*. Esta reacção à estranheza tenderia a desaparecer progressivamente em função da familiaridade e da sedimentação dos hábitos. Algo de semelhante ocorreria com a arquitectura: a nossa atenção estética ou "artística" seria sobretudo activada pela estranheza ou pela perturbação da vivência habitual. Apesar de parecer relativamente consensual, esta descrição encerra, contudo, uma série de ambivalências estéticas e políticas que importa explicitar. Desde logo, em função da complementaridade entre contemplação/atenção e uso/hábito da arquitectura, tal como teorizada por Walter Benjamin, que não deixou de assinalar que o viajante personifica um modo particular de contemplação da arquitectura.

Num segundo momento, retomarei as análises que Benjamin dedicou a Baudelaire. Se este disse algo de decisivo sobre a grande cidade, foi por se encontrar mais próximo "daqueles que a atravessaram, por assim dizer, distraídos, mergulhados nos seus pensamentos ou distracções.". A "ausência de espírito" (*Geistesabwesenheit*) surge aqui como contraponto à vigilância do transeunte da grande cidade, abrindo espaço para a "presença de espírito" (*Geistesgegenwart*) ou para a "esgrima poética", declinações da atenção que absorvem as contradições do quotidiano urbano. Se Adorno criticou o potencial emancipatório das análises benjaminianas, já o conceito de distracção (*Zerstreuung*) desenvolvido por Kracauer parte de premissas semelhantes: por um lado, de um ponto de vista negativo, a distracção exprime a alienação produzida pelo sistema capitalista (a "economia da atenção" prolonga este processo por via da maximização e gestão da atenção e da distracção); por outro lado, revela a própria desagregação da experiência moderna e, em particular, da experiência urbana, mantendo viva a tensão que alimenta as mudanças necessárias.

O objectivo desta comunicação é, assim, avaliar a pertinência de análises provenientes tanto da estética do quotidiano quanto de autores como Benjamin e Kracauer, que pensaram a atenção e a distracção em articulação directa com a complexidade da experiência moderna. Num contexto de turistificação crescente das cidades contemporâneas, importa problematizar a neutralidade descritiva do "familiar" no âmbito da estética do quotidiano e, simultaneamente, identificar instâncias conceptuais, como a "distracção" ou a "presença de espírito", que, no cruzamento entre estética e política, se revelem mais adequadas para responder às ambivalências do presente.

Orsola Stancampiano

Experiencing Architectures through Photographs: Sense and Reference in Photographic Experience of Spaces

Photography of architecture has been defined by the Italian architect Gio Ponti as an autonomous art form and original copy of the built environment. This paper explores the relationship between architecture and photography, focusing on the interplay between sense and reference in the context of photographic pictures. Drawing on John Hyman's application of Gottlob Frege's distinction to pictures, the paper examines how photographs of architectural sites engage with these concepts, and why this distinction can prove useful.

Specifically, by considering the photographs of an architectural site as the multiple ways (analogically: the senses) in which the building (i.e. the reference) can be portrayed and visually experienced, the paper discusses how the analogy works with four cases of architectural photographs or photographic-like images: (i) the case of photographs of architectures that are physically present, counterfactually graspable and well conserved; (ii) the case of photographic rendering of spaces or architectures that do not exist yet; (iii) that of photographic deepfakes, in which any counterfactual relationship with the subject lacks; (iv) that of photographs of sites that no longer exist, and that can be thus experienced only through photographic documentation. Exception made for the first case, (ii), (iii) and (iv) challenge the very notion of reference in the visual domain.

The collaboration between architecture and photography sparked critical discussions about how buildings are captured through photographs. Practical considerations motivate these questions. Unlike other art forms, architecture must be, in principle, physically built to be experienced. Architecture and photography, then, became deeply intertwined, raising important questions about the difference between the photographic portrayal of a structure and the actual experience of inhabiting or experiencing the architectural space.

Starting from the critical debate sparked by the interconnection of photography and architecture, this paper argues for the creation of a taxonomy of architectural photographs (and phenomenologically photographic-like pictures, such as deepfakes), distinguishing between those that maintain a consistent connection between sense and reference (and for which counterfactuality still plays a crucial role) and those in which that connection is lost or problematic. Photographs of architecture and their representational mechanisms offer a compelling framework for exploring the relationship between sense and reference in photography — relationship that often reflects the counterfactual dimension of the picture.

Ultimately, this framework allows for a deeper understanding of the role of photography in eliciting architectural visual experiences, including cases in which no form of direct interaction with the site is possible.

Pablo González de la Torre

Against attentional capture: a political philosophy of attention for the age of AI

This communication advances a (political) philosophy of attention for understanding its political economy in so-called *computational capitalism*. Moving beyond the cognitivist view of attention as a scarce information-processing resource, we argue that attention is fundamentally an aesthetic and techno-ecological phenomenon: the emergent, habitual coherence of an agent's sensorimotor engagement with a technically structured world. To attend is to inhabit a style of perceiving, feeling, and acting–shaped by environments that recursively shape us. Drawing on 4E cognitive science and the enactive framework, we understand attention as the coherent integration of an agent's activity–what Christopher Mole terms "cognitive unison"–achieved through habits. Habits can be defined as self-sustaining sensorimotor patterns that organize engagement with the world. Understanding agents as (precarious) bundles of habits provides us with a normative standpoint to evaluate when a habit jeopardizes the integrity and recurrence of the agent. This understanding of agents as bundles of habits takes on some weight when habits are understood as including their enabling environment support structures. In today's digital ecology, however, the *machinic* dimension of attention takes on new meaning as attention is no longer exclusively human (or biological). It operates across a distributed assemblage in which biological attentional processes are coupled with algorithmic systems that anticipate and modulate them. Attention thus emerges as an *explicit* hybrid phenomenon, individuating itself from the ongoing coupling of human and machine. In privatized digital environments, where much of contemporary subjectivities and politics take shape in computational capitalism, the political stakes of our approach take a note of urgency. We take for granted Derrida's *originary technicity thesis,* knowing attention is shaped from within (and *always already*) by technical prostheses. But the critical (and political) issue is that digital platforms are functioning as (*automated, AI-driven*) massive habit-forming machines, stabilizing users attention and behavior at a sensorimotor level through frictionless design and algorithmic personalization. This could be read not only as what we may call *attentional capture or enclosure* but also as a specific mode of *aesthetic production*: the constant fabrication of a particular kind of attention (and subject) suited to a world that *solicits* certain styles of cognition while rendering others inaccessible or harder to enact. An improved understanding of attention allows us to perceive the multiple dimensions concealed in the phenomena of attention and attention capture. Crucially, the normative dimension that the enactive framework provides makes it possible to connect these insights with the analysis of the harmful techno-political nature of algorithmic governance in contemporary computational capitalism.

Paulo Alexandre e Castro

Mnemonic foundations of the aesthetic brain: an enactive account of attention and the dialectics of carelessness

This essay investigates the interdependence between the neurocognitive mechanisms of attention and the constitutive role of memory in the genesis of the aesthetic experience. Starting from the explanatory gap proposed by Thomas Nagel regarding subjectivity (*qualia*), the investigation shifts from a purely sensory view to an enactive neuroaesthetic perspective. It is argued that the aesthetic experience does not result from a passive processing of stimuli, but from an act of "invention" mediated by complex memory networks. At the center of this analysis is the debate on the Neural Correlates of Consciousness (NCC) and subjective experiences. Following Alva Noë and Evan Thompson's (2004) critique of strict internalism, it is proposed that aesthetic consciousness emerges from a system-body-environment dynamic, where long-term memory (semantic and episodic) and bodily memory (embodied simulation) function as the predictive model that allows attention to select and organize sensory chaos.

The essay also explores the "suspension of perception" in Jonathan Crary and the technique of "becoming aware" by Pierre Vermersch and Natalie Depraz, crossing these phenomenological views with the discovery that intense beauty activates the Default Mode Network (DMN) – an area associated with autobiographical memory. The central thesis postulates that artistic fruition requires a precarious balance between mnemonic precision and a productive form of "carelessness" or selective negligence. This concept of carelessness, treated here as a phenomenological openness, allows the subject to transcend the technical identification of the object to achieve aesthetic resonance. Through the analysis of cases of sensory deprivation and the role of the emotional system, it is concluded that memory is not an archive of the past, but the active grammar that allows attention to sculpt the aesthetic present, transforming perception into an event of full consciousness. Ultimately, it demonstrates that the aesthetic brain is the manifestation of the embodied mind, continuously reshaping our understanding of the world.

Renato Boccali

Modalidades de la atención estética y «fatiga del museo»: hacia nuevas formas de experiencia

El fenómeno de la «fatiga del museo» –entendido como la reducción progresiva de la atención y de la capacidad perceptiva del visitante durante la experiencia museística– evidencia una crisis estructural de las modalidades tradicionales de la experiencia estética. Esta crisis puede reinterpretarse a la luz de la transformación de los regímenes perceptivos ya identificada por Walter Benjamin. En su reflexión sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Benjamin anticipó el paso de una recepción concentrada y contemplativa a una modalidad distraída, difusa e intermitente. En este contexto, el museo contemporáneo sigue exigiendo una atención «aurática», mientras que el sujeto perceptivo ya está orientado estructuralmente hacia formas de recepción fragmentaria.

Los análisis de Claire Bishop profundizan en esta tensión y destacan que la atención contemporánea es intrínsecamente «desordenada»: ya no es lineal y jerárquica, sino reticular, móvil y sujeta a continuas interrupciones. La «fatiga del museo» surge así no solo como fatiga física o cognitiva, sino como un desajuste entre la institución y el sujeto perceptivo.

A partir de este diagnóstico, el presente trabajo propone una reformulación fenomenológica de la experiencia estética basada en el concepto de umbral de atención, inspirado en la fenomenología de Edmund Husserl. La atención se entiende como una dinámica oscilatoria entre figura y fondo, caracterizada por microtransiciones y límites de intensidad perceptiva. Actualizando esta perspectiva en el contexto tecnológico contemporáneo, se sugiere una nueva modalidad de experiencia museística que no contrarreste la dispersión atencional, sino que la integre de manera proyectual.

En particular, se propone un modelo de experiencia estética «de umbrales múltiples», articulado en unidades breves, inmersivas y reconfigurables que aprovechan los dispositivos digitales, las interfaces adaptativas y las narrativas no lineales para modular los niveles de atención de los visitantes. Desde esta perspectiva, la discontinuidad perceptiva deja de ser un límite para convertirse en un recurso de diseño: el museo se transforma en un entorno responsivo, capaz de sincronizarse con los ritmos cognitivos contemporáneos.

Así, se genera una experiencia híbrida situada entre la concentración y la distracción, en la que la experiencia estética se configura como un proceso dinámico y personalizado. Este enfoque permite replantear radicalmente la relación entre la obra, el espacio expositivo y el visitante, y transformar la fatiga museística de problema en un dispositivo crítico para el diseño cultural contemporáneo.

Rosa Benéitez Andrés

El fin de la contemplación: de cómo TikTok le ha ganado la batalla al dadaísmo

El viejo ideal contemplativo de la Estética moderna comenzó a perder su hegemonía dentro de la experiencia artística, precisamente, cuando las vanguardias históricas disputaron los preceptos sobre los que se había asentado el pensamiento ilustrado: autonomía, desinterés, universalidad, etc. Movimientos como el futurismo o el constructivismo reclaman ya a comienzos del siglo XX un público implicado no solo en la recepción de la "obra" sino en su producción. Este cuestionamiento de la actitud contemplativa como condición de posibilidad para el disfrute y relación con el arte tuvo una fortuna limitada pues, en el mejor de los casos, el cambio de posición de todos los agentes que intervienen en la práctica artística quedó reducido a un campo relativamente marginal: el teatro experimental, *fluxus*, las derivas situacionistas, los diferentes conceptualismos, etc. Y así ha seguido siendo, prácticamente, hasta nuestros días. Los discursos y corrientes predominantes, como el informalismo o los distintos neorrealismos, por ejemplo, volvieron a apuntalar el paradigma estético de la modernidad, tras la aventura vanguardista. La contemplación, una postura atenta y de entrega de la subjetividad al arte, continuó y continúa siendo el régimen de conducta mayoritario para los grandes públicos. Es decir, la norma asentada en el *habitus cultural* de cualquier visitante en un museo proviene de aquel esquema dieciochesco y/o decimonónico. El resultado de esta condición es que el modo en que se imagina cualquier vínculo con la práctica artística (pertenezca esta al periodo o régimen estético que sea) pasa irrentablemente por asumir una posición contemplativa heredada del ideal moderno. O, al menos, así ha sido de forma mayoritaria hasta hace unas décadas.

En la actualidad, sin embargo, esa entrega atenta y distanciada que, en cierto modo, presupone cierta pasividad de los espectadores y una experiencia controlada y muy dirigida ha derivado en un disciplinamiento aún mayor. La falta de agencia promovida por las redes sociales y algunas de las aplicaciones digitales más recientes moldean nuestras experiencias artísticas en una lógica de "prosumidores", absolutamente en sintonía con el mercado. De esta forma, el margen de acción sobre las piezas tiende a quedar reducido al de selección, satisfacción de una "necesidad" y apropiación de su capital simbólico. Y la consecuencia de todo ello es, como mínimo, doble. Por un lado, la constatación del fracaso de las vanguardias en su intento por evidenciar la historicidad del modelo desinteresado y contemplativo y, por tanto, la posibilidad de fomentar la existencia de diversas actitudes o comportamiento ante distintos modelos de arte. Pero, por otro, la confirmación de que las aplicaciones y redes sociales de los omnipresentes dispositivos móviles han anulado por completo la opción de continuar adoptando una posición estética moderna, respecto a las piezas artísticas que justamente fueron pensadas para establecer ese tipo de vínculo con los espectadores. Ya nadie mira un lienzo durante minutos sino que se pasea por las salas de los museos en un movimiento muy similar al *scroll* de las pantallas. Esta propuesta de comunicación persigue evidenciar y analizar este tránsito. La hipótesis es que ha sido TikTok el que le ha ganado la batalla al dadaísmo, es decir, que la insistencia disruptiva de las vanguardias, sus derivas y los discursos que las han acompañado no han logrado poner sobre la mesa esos ideales preformados que determinan nuestra relación con lo artístico, sino que ha sido la Industria cultural la que ha acabado con cualquier posibilidad de experiencia estética moderna, pero también de su cuestionamiento.

Rosa Fernández Gómez

La belleza de lo dado: frugalidad y atención a lo ordinario en Saito, Hisamatsu y Yanagi

Esta comunicación propone la frugalidad como un valor estético cotidiano de carácter ecológico, entendida no como contención económica ni como disciplina moral, sino como una *disposición de atención* cultivada: una manera particular de percibir, habitar y cuidar lo que ordinariamente ya está presente.

El argumento parte de la insistencia de Yuriko Saito en lo ordinario *qua* ordinario. Frente a la línea expansiva de la estética cotidiana, el enfoque restrictivo de Saito se centra deliberadamente en lo rutinario y mundano como dominio propio de la atención estética. Esta orientación –desfamiliarizar lo familiar, atender a las texturas y ritmos de la vida cotidiana real en lugar de buscar estímulos cada vez más intensos– constituye ya una forma de atención frugal: encuentra riqueza no a través de la acumulación de experiencias, sino mediante un compromiso más profundo con lo ya dado. En un contexto cultural modelado por lo que Welsch describió como la estetización de la vida cotidiana, la estética del cuidado y la suficiencia de Saito supone una silenciosa pero decisiva reorientación.

Para fundamentar ontológicamente esta disposición, esta comunicación abordará la tradición filosófica japonesa que subyace e informa la sensibilidad de Saito. Las siete categorías estéticas zen de Shin'ichi Hisamatsu –simplicidad (*kanso*), austeridad (*koko*), naturalidad (*shizen*), tranquilidad (*seijaku*), entre otras– no son meras preferencias estilísticas: son simultáneamente disposiciones ontológicas y éticas que entrenan la percepción hacia lo esencial, lo inacabado y lo sereno. La filosofía *mingei* de Yanagi Sōetsu completa este cuadro, mostrando cómo la belleza surge de materiales humildes, la autoría anónima y la integración de uso y forma en la práctica artesanal cotidiana.

Apoyándose en la reciente rehabilitación de la frugalidad como categoría estética propuesta por Di Stefano (*Contemporary Aesthetics*, 2024), la comunicación concluye que esta convergencia transcultural ofrece no solo una reorientación ecológica –de la extracción a la recepción, del espectáculo al cuidado– sino también una dimensión educativa. La familiarización progresiva con estas categorías, apoyada en ejemplos concretos de artes y objetos cotidianos japoneses, actúa como andamiaje perceptivo: en el sentido en que Saito habla de *aesthetic literacy*, reconfigura la mirada y entrena la capacidad de atención sostenida que la cultura de hiper-estimulación actual amenaza con socavar.

Rui Lopo

Objectos artísticos ou suportes de meditação?

Nesta comunicação apresentaremos o modo como Wenceslau de Moraes em Macau, na China, e posteriormente no Japão, e Manuel da Silva Mendes, em Macau e na China, depararam com imagens e estatuária budista que começaram a estudar. Num primeiro momento, essas peças são encaradas como objectos artísticos. Mais tarde são reconhecidas como imagens sagradas cujo complexo significado carece de detida decifração à luz da tradição cultural budista chinesa e nipónica. Num terceiro momento tais objectos artísticos e religiosos passam a ser percepcionados como suportes meditativos, conduzindo aquele que os vivencia a um estado contemplativo, assumido como extraordinário. Estes dois autores afirmam que a interpretação desse estado se impõe como necessária. Isto é, a fruição interior alcançada terá sido despoletada pelo objecto, mas parece transcender a sua dimensão objectual artística. A multidimensionalidade destas peças levanta a questão da necessidade de se proceder a uma explicação contextual dos objectos de arte, especialmente quando encerram uma componente votiva, integrando-os nas tradições sapienciais, mitopoéticas, religiosas, culturais de onde procedem. Por outro lado, para além da integração numa cultura, que importa conhecer em suas especificidades, abre-se a possibilidade de que os objectos constituam também suportes meditativos, apresentando-se como dinamizadores de uma experiência interior antes desconhecida, tida como independente da fruição artística ou da devoção religiosa exterior. A coincidência de um objecto se apresentar como artístico, como votivo-religioso e como estímulo desencadeador de uma vivência meditativa deve levar-nos a questionar os limites do que seja a obra de arte e a fruição artística, assim como o estatuto de um objecto que remete para o cultivo de uma experiência contemplativa.

Rui Maia Rego y Moirika Reker

Atenção, anestesia e hiperestesia: o espaço público ético-estético

Georg Simmel, no início do século XX, alerta para que a experiência contemporânea, com o seu ritmo acelerado e excesso de estímulos, oscila, com frequência, entre dois extremos: a *anestesia*, marcada pela indiferença e automatismo, e a *hiperestesia*, um estado de nervosismo resultante da sobrecarga de impulsos e solicitações, que dificulta a vivência quotidiana. Neste contexto, propõe-se recuperar a *atenção* como faculdade central de uma experiência ético-estética do mundo, capaz de reorientar a nossa relação com o quotidiano. Neste sentido, a atenção pode ser entendida, com Simone Weil, como uma forma de disponibilidade vigilante ao real, condição de possibilidade de uma relação ética com o mundo. Inspirando-se igualmente na estética do familiar de Yuriko Saito, este trabalho sublinha a importância de práticas e formas de sensibilidade que devolvem densidade à experiência comum – como o ritual do chá, enquanto exercício de presença, cuidado e atenção aos detalhes. A estética deixa, assim, de se restringir ao extraordinário, passando a habitar o ordinário, onde se joga uma ética da atenção. Neste horizonte, o espaço público – nomeadamente o jardim e a ruína– surge como lugar privilegiado de inscrição do tempo. A preservação de árvores de folha caduca e a abertura à ruína enquanto vestígio permitem uma experiência estética da passagem, contrariando a tendência contemporânea para a neutralização do tempo e da imperfeição (instituindo a temporaneidade e a indiferença generalizadas). Cultivar tais espaços é, simultaneamente, um gesto estético e ético: implica reconhecer a vulnerabilidade, a finitude e a historicidade como dimensões constitutivas da vida comum. Defende-se, assim, que a atenção estética pode funcionar como um antídoto face à oscilação entre anestesia e hiperestesia, promovendo uma relação mais consciente, crítica e cuidadosa com o espaço público e com o mundo partilhado..

Salvador Rubio Marco

La mochila de Wittgenstein: tres modos de atención

En la novela *Austerlitz* de W.G. Sebald el narrador apoya el sorprendente parecido físico del protagonista, Austerlitz, con el filósofo Ludwig Wittgenstein mediante el paralelismo entre la mochila que Austerlitz compró en su época de estudiante y la mochila que acompañó a Wittgenstein durante toda su vida. La historia de la mochila de Wittgenstein es la de un entrecruzamiento y una superposición de estratos textuales sobre los que sobrevuela el tema de la atención a los lugares y a los objetos (en cierto modo, a los detalles).

La mochila de Wittgenstein me sirve como pivote para desarrollar tres ideas que van desde la atalaya de lo estético a la ética o a la epistemología: el expresivismo, el particularismo y el contextualismo. Las tres ideas parten, a su vez, de la filosofía del segundo Wittgenstein. El expresivismo defiende que la actividad mental se manifiesta mediante conductas expresivas tales como gestos, palabras, acciones u omisiones, y que es a estas conductas (y no a correlatos mentales internos) a lo que hay que atender cuando queremos reconocer o atribuir emociones, sentimientos, intenciones, voliciones u otros contenidos mentales o psicológicos. El particularismo defiende que, a menudo, en determinadas situaciones normativas y valorativas, ver los casos particulares mediante las lentes conceptuales de una categoría genérica nos impide comprender la verdadera naturaleza y el verdadero sentido de las cosas: atender a sus matices adecuadamente no es atender a ellas como miembro de una clase general (del mismo modo que atender a una persona genéricamente no es atender a esa persona). Por último, el contextualismo defiende que el significado se sustenta en la relación de un elemento con los demás elementos que conforman su contexto, donde el contexto se refiere tanto a la organicidad de una obra, de un texto o de una actuación, al juego de lenguaje o la forma de vida en los que operan, como a la dimensión comprensiva en la que un *ver-como* se convierte en un nuevo *ver*.

Mi propuesta es que estas tres ideas no solo son compatibles, sino que están interconectadas y se autoexigen, tanto en el territorio de la comprensión estética como en el de la comprensión moral o incluso, en un plano más básico, el de la comprensión lingüística. En lo estético y en lo artístico adquieren un realce especial, por la propia naturaleza de su modo de significación y de sus objetos. Volviendo a nuestro ejemplo inicial, la atención a los objetos (aunque la atención al detalle, incluye también rostros, palabras, acciones, lugares...) es un ejemplo paradigmático (o metonímico) del funcionamiento engranado de estas tres ideas en lo estético y en lo artístico. Mi exposición se apoyará en ejemplos de la literatura y la ensayística de Henry James y en las aportaciones de wittgensteinianos como Hagberg o Matar, entre otros.

Así, la importancia concedida a la mochila de Wittgenstein resulta ser, finalmente, un epítome de la expresividad, la particularidad y la contextualidad a través de la atención concedida a un objeto aparentemente insignificante.

Sanna Hirvonen

Degree-based theory of the aesthetic and the role of attention

One of the core commitments of everyday aesthetics is that most objects and events can cause us to have an aesthetic experience. Hence, we can gain aesthetic enjoyment from a beautifully laid out dinner table, the sound of the waves on the beach, or from wearing a pair of warm woolly socks in a cold house. However, everyday aesthetics faces a challenge, as expressed by e.g. Dowling. If everyday experiences are aesthetic experiences, how are we to delineate what counts as aesthetic in contrast to the merely pleasurable? And what happens to the normative nature of the aesthetic, since purely subjective experiences of pleasure cannot be subject to debates or criticism?

In this talk I will first, outline a degree-based theory of aesthetic experience, and second, argue that attention is a necessary, but not sufficient, feature of aesthetic experience. The degree-based theory holds that aesthetic experiences need not have the same unifying characteristics across different situations. Instead, aesthetic experience is a result of several graded features, and if enough many of those meet a threshold, the experience counts as aesthetics. Some of those features are due to the properties of objects, such as having certain formal properties, and some features are due to the experience itself, such as enjoyment caused by those formal properties. Due to the numerous features that make for an aesthetic experience, the theory also allows for individual variation between agents, so that two agents in the very same situation need not both be having an aesthetic experience.

A core feature of aesthetic experience is attention, which is likewise a gradable state, in that one can pay more or less attention. Arguably, attention is particularly relevant for everyday aesthetic experiences. Given their hum-drum nature, many people fail to notice the aesthetic potential of everyday objects and happenings. However, once one starts to pay attention, one can access that potential and enjoy numerous aesthetic experiences. Nevertheless, the distinction between everyday aesthetic experiences and more special aesthetic experiences is preserved, due to the everyday aesthetic experiences simply being rather low with respect to some of the features that make for an aesthetic experience.

Silvina Valesini

Atención estética y cuerpo ausente: experiencia umbral y performatividad en las instalaciones de Rafael Lozano-Hemmer

La presente ponencia se inscribe en una investigación más amplia sobre instalaciones transitables latinoamericanas, en las cuales se identifica un modo diferenciado de presentar la corporalidad: una corporalidad del cuerpo ausente, entendida como un "no-lugar del cuerpo –sin extensión, sin horizontalidad ni verticalidad– que introducen los cuerpos desaparecidos", y que da lugar a poéticas que encuentran como formas privilegiadas de enunciación el uso de vestigios, el extrañamiento del espacio cotidiano y las operaciones performativas.

Desde esta perspectiva, se propone abordar un conjunto de instalaciones del artista mexicano-canadiense Rafael Lozano-Hemmer –en particular *Pulse Room* (2006) y *Último aliento* (2012)– como casos que introducen un desplazamiento decisivo dentro del corpus. Mientras que otras prácticas latinoamericanas trabajan la ausencia en relación con violencias históricas específicas, las obras de Lozano-Hemmer permiten expandir el problema hacia una dimensión biopolítica y tecnopolítica, donde la desaparición se inscribe en un régimen contemporáneo de producción, registro y administración de la vida.

Las instalaciones analizadas se organizan como dispositivos performativos en los que la presencia del espectador es captada, traducida y archivada en forma de datos biométricos –respiración, latidos cardíacos, huellas digitales– que persisten como huellas técnicas. Este procedimiento produce un desplazamiento fundamental: el cuerpo deja de operar como presencia plena para devenir inscripción, resto material que se integra a un sistema de registro inestable, en el que cada nueva participación implica la desaparición de la anterior.

En este sentido, las instalaciones se ofrecen como escenarios de experiencia, donde el espectador deviene condición de posibilidad del acontecimiento. La atención estética se reorganiza así como una forma de atención umbral, situada entre presencia y ausencia, entre percepción inmediata y memoria diferida. Por ello, la noción de cuerpo ausente adquiere aquí una centralidad específica: no refiere únicamente a la desaparición del otro, sino a una forma de presencia diferida que se manifiesta como huella, índice o dato.

Desde el marco del giro performativo, estas obras no representan la ausencia, sino que la producen como experiencia, configurando un régimen en el que el espectador presta su propia presencia para que la ausencia pueda acontecer. En este punto, la atención estética se revela como una práctica ética, en la medida en que implica habitar una escena donde la presencia se encuentra estructuralmente atravesada por su propia desaparición.

En consecuencia, se sostiene que las instalaciones de Lozano-Hemmer no sólo reconfiguran las modalidades de la atención, sino que radicalizan la problemática del cuerpo ausente al inscribirla en un horizonte contemporáneo marcado por la tecnificación, el archivo y la administración de la vida.

Vanessa Pelerigo

Cinefilia como virtude estética: entre Murnau e Ozu, aprender a ver

Esta proposta pretende defender que a cinefilia não se reduz a um gosto subjectivo ou a um consumo especializado de filmes, mas constitui uma prática estética de cultivo da atenção, aproximando-se de uma virtude aretaica. Num contexto de crise contemporânea da atenção, sobretudo marcado por uma fragmentação e uma aceleração desmedida, a cinefilia emerge como uma disposição estável para disposições como paciência perceptual, memória comparativa, sensibilidade ao detalhe formal e abertura à ambiguidade rítmica. Longe de ser uma mera preferência cultural, educa o olhar para modos diferenciados de experiência cinematográfica, treinando a capacidade de demorar-se, rever e discernir nuances de composição, luz, gesto, montagem e silêncio.

Para ilustrar esta tese, analiso dois exemplos contrastantes que solicitam activamente uma cinefilia virtuosa: o expressionismo dinâmico de Friedrich Wilhelm Murnau (*Nosferatu*, 1922; *Sunrise*, 1927) e a contemplação estática de Yasujirō Ozu (*Late Spring*, 1949; *Tokyo Story*, 1953). Em Murnau, a cinefilia manifesta-se como uma atenção à expressividade plástica: sombras fluidas, movimentos de câmara hipnóticos e gestos minimalistas que exigem um olhar atento à forma como objecto de intensidade afectiva. Aqui, a virtude reside na capacidade de reparar como a imagem não só narra, mas constrói um mundo sensorial que recompensa a repetição e a análise formal.

Em Ozu, a cinefilia cultiva uma atenção paciente ao quotidiano e ao vazio: planos fixos, elipses narrativas, composições geométricas e transições "pillow shots" que convidam à contemplação do prosaico, treinando o espectador para uma percepção lenta e não-drástica. A transição entre estes regimes revela a essência virtuosa da cinefilia: não uma lealdade a estilos únicos, mas um discernimento flexível que habita diferenças, compara ritmos e enriquece a sensibilidade estética através da prática reiterada.

O argumento estrutura-se em quatro passos: (1) delimitação da cinefilia como virtude atencional, em diálogo com perspectivas aretaicas contemporâneas; (2) análise da experiência murnoviana como atenção expressiva; (3) exame da abordagem ozuniana como atenção contemplativa; (4) implicações críticas para a resistência à dispersão cultural actual. Conclui-se que a cinefilia, enquanto virtude, não só preserva modos ricos de atenção estética, mas reconfigura a nossa relação com o mundo imagético, alinhando-se à urgência de reeducar o olhar num tempo de distracção incessante.

Víctor Durà-Vilà

Virtudes para la atención estética de obras emocionalmente exigentes e intelectualmente complejas

Las obras de arte con frecuencia tienen un coste emocional alto, ya que tratan algunos de los aspectos más difíciles y complejos de la experiencia humana. En esta ponencia, exploraré cómo la posibilidad de desarrollar una atención estética en estos casos depende de tener unas virtudes que precisamente faciliten nuestra interacción con este tipo de obras.

Me centraré en las virtudes del coraje y de la apertura mental. Tanto en la investigación contemporánea como en textos clásicos (*Poética* de Aristóteles, "De la tragedia" de Hume), nos hemos preguntado por el sentido que tiene someternos a obras de arte que nos causan emociones que, en un principio, tendemos a evitar. Sin embargo, no se ha desarrollado un esfuerzo comparable sobre qué condiciones son necesarias para poder atender a esas obras. Y es aquí donde la virtud del coraje—entendido como la capacidad para apreciar de manera productiva y constructiva las obras de arte con un coste emocional alto—juega un papel fundamental.

Por otro lado, hay obras de arte que nos enfrentan a una dificultad diferente. Se trata de obras que nos obligan a adaptar nuestros esquemas mentales, que requieren flexibilidad en lo que se refiere a nuestras formas de entender el mundo en sus diferentes dimensiones: social, cultural, moral, etc. Esa capacidad para abrazar perspectivas muy distantes de las nuestras es necesaria para poder atender estéticamente de manera satisfactoria a obras de culturas distantes de la nuestra o, dentro de nuestras propias tradiciones artísticas, aquellas que exhiben una gran originalidad en los aspectos mencionados.

Cuando pensamos y teorizamos sobre la atención estética, nos resulta muy natural pensar en la persona que aprecia la obra de arte. Sin renunciar a ese aspecto de mi análisis, pienso examinar también la atención estética y su interacción con las virtudes estéticas en el intérprete en las artes escénicas. Me interesa particularmente entender esa atención estética, en el caso de obras con un contenido humano emocionalmente exigente, desde la perspectiva del intérprete, muy diferente a la del espectador.

Finalmente, concluiré reflexionando sobre las implicaciones para la educación, tanto del público en general como de los intérpretes, de lo desarrollado a nivel teórico sobre las virtudes necesarias para la atención estética de las obras que nos suscitan emociones negativas.

Vítor Moura

A máquina ou o espectro: o que a IA traz de novo ao debate sobre o intencionalismo

O desenvolvimento recente da inteligência artificial generativa (IA) inspira uma reconfiguração profunda do debate estético sobre autoria, agência e interpretação. Apesar de o público aceitar cada vez mais objectos produzidos por IA como arte, muitos continuam a resistir a reconhecer a IA como artista, precisamente porque a noção de arte permanece ligada, de forma explícita ou implícita, à ideia de intenção. Esta tensão torna-se um terreno fértil para testar a tracção explicativa das três principais teorias contemporâneas sobre o intencionalismo artístico: o intencionalismo actual (Carroll, Iseminger, Stecker, Hirsch), o intencionalismo hipotético (Levinson, Currie, Kindt & Müller, Tolhurst) e a teoria da maximização do valor (Davies).

Para compreender o que a IA faz a estas teorias, começo por analisar um caso paradigmático da interpretação artística humana: a proposta de um "Vermeer reversível", derivado da obsessão de Salvador Dalí sobre *A Rendilheira*, de Vermeer A interpretação daliniana –que vê na cena doméstica elementos inquietantes como aranhas, sangue ou criaturas estranhas– é simultaneamente improvável do ponto de vista histórico e esteticamente rica. Este caso demonstra duas coisas: (1) que interpretações de alto valor estético podem divergir radicalmente das intenções reais do autor, e (2) que nenhuma teoria intencionalista lida de forma totalmente satisfatória com esta discrepância. O exemplo, portanto, revela fragilidades pré-existentes no intencionalismo – fragilidades que a arte produzida por IA agora amplifica.

Ao entrar em cena, a IA torna quase impossível sustentar o intencionalismo actual, que depende da existência de intenções reais e determinantes do sentido. Os sistemas de IA não têm estados mentais, não formam propósitos autónomos e não podem ser responsabilizados pelo resultado artístico. A tentativa de deslocar a intenção para programadores, curadores de dados ou utilizadores conduz a uma fragmentação irredutível da autoria, insuficiente para guiar a interpretação.

O intencionalismo hipotético parece, à primeira vista, mais adaptável, já que não exige um autor real, apenas um autor plausível (re)construído por um público competente. Contudo, no caso da IA, esta "plausibilidade" deixa de ser reconstrução e torna-se ficção interpretativa: já não partimos das intenções de um autor, mas das necessidades interpretativas do leitor – o critério epistémico da "boa interpretação", em que insiste Levinson, é anulado. Assim, o intencionalismo hipotético transforma-se numa teoria centrada no intérprete e aproxima-se perigosamente da teoria da maximização do valor.

Por sua vez, a teoria da maximização do valor emerge como o modelo mais robusto na era da IA. Ao privilegiar a interpretação que maximiza o valor estético, cognitivo ou emocional, independentemente da real intenção autoral, esta teoria acomoda naturalmente objetos artísticos sem um agente mental subjacente. Contudo, também aqui surgem riscos: sem critérios mínimos de coerência e fidelidade ao objecto artístico, a interpretação pode tornar-se arbitrária, dissolvendo a fronteira entre análise crítica e projecção fantasiosa.

A partir desta análise proponho uma nova figura conceptual: o autor espectral – não um autor real, nem hipotético, mas a função mínima que organiza a interpretação quando já não há um sujeito intencional por detrás da obra. Esta figura permite compreender tanto o "Vermeer reversível" como a arte gerada por IA, libertando a interpretação da psicologia do autor, mas preservando critérios internos para a construção de significado.

A IA, portanto, não destrói as teorias do intencionalismo; antes, torna explícito aquilo que sempre esteve em jogo: a necessidade de repensar o papel da intenção na interpretação e de desenvolver modelos pós-autorais adequados ao novo panorama artístico.

Yanni Ratajczyk

Death, mortality, and the reorientation of attention. Insights from the Murdochian imagination

This presentation explores how the confrontation with death and mortality can reshape the imagination and redirect our attention in two different ways., drawing on the moral philosophy of Iris Murdoch. Central to its analysis is the application of Murdoch's concept-pair of imagination and fantasy to two testimonies: Joan Didion's *The Year of Magical Thinking*, in which she recounts the sudden death of her husband, and Lieke Marsman's *On Another Planet They Can Save Me*, a reflection on her experience with terminal illness.

This presentation examines to what extent Didion and Marsman's accounts can be considered examples of Murdochian imagination or fantasy. Imagination, for Murdoch, is an outward-directed exploration of reality, where attention is focused to particulars of the world beyond oneself, such as other human beings, but also events, situations, animals, and works of art. This whilst fantasy entails the generation of familiar and self-consoling images: the attention turns inwards, to one's own fears, desires and wishes, or it is at least thwarted by those elements.

In Didion's case, I focus on two phenomena she describes. I.e., first, how she falls prey to fantasies that deny the reality of events after the death of her husband and the worsening health situation of her daughter ('magical thinking'). Second, how she is drawn into vivid associative memories that pull her out of the present, thrown back into the time when her husband was still alive and her daughter was not in intensive care ('vortex'). In Marsman's case, I focus on the ways her personal experiences with terminal illness unsettles previously held certainties. Marsman describes how this destabilization gives rise to an open, reflective attitude, through which she begins to explore possibilities and offers attention to ideas she had previously considered impossible, such as the existence of God, near-death experiences, or testimonies of UFO encounters.

I interpret these testimonies through a Murdochian lens, highlighting how Didion's magical thinking and Marsman's exploratory imagination map onto Murdoch's distinction between fantasy and imagination. Didion gives voice to the difficulty Murdoch describes in coming to terms with death and mortality. Her descriptions of magical thinking and the vortex align with Murdoch's notion of fantasy as the generation of consoling or familiar images that deviate from reality. However, I illustrate how Marsman's testimony demonstrates that a confrontation with death and mortality does not necessarily lead to fantasy; it can also give rise to the kind of exploratory imagination, and outward-directed attention Murdoch applauds in her work.

Zsolt Bátori

Authorship and creativity in AI-generated photo-based images

This paper develops a process-based account of authorship and creativity in AI-generated photo-based images by locating where creative agency sits within a hybrid human–algorithmic workflow and showing how that distribution should ground authorship attribution. Because such images can be aesthetically comparable to non-AI photographic works, the key question is not whether they *look* creative, but how creativity is produced across the stages of their making – and who, therefore, merits authorship credit. Bracketing (without denying) moral and legal controversies about training data, the paper focuses on practice-structure: how cultural conventions assign authorship in collaborative and technologically mediated arts, and whether AI image-making fits those conventions.

Rejecting a binary model of creative autonomy, the paper treats autonomy as scalar and often shared, drawing parallels with film, architecture, music, theatre, and conceptual art (including instruction-based and ready-made practices). AI image generation is then analysed as a composite process shaped by training data and algorithms, and interpreted through a Dawkins-inspired "memetic" lens in which cultural styles and visual regularities function as evolving resources that circulate with unevenly documented authorship.

To locate creativity more precisely, the paper adopts Boden's account of creativity as producing artefacts that are new, surprising, and valuable, and distinguishes three loci: (1) human creativity across pre-engagement (conception, subject choice, prompt-image preparation), engagement (iterative prompting and refinement), and post-engagement (selection and postproduction); (2) algorithmic creativity, motivated by prompt-to-output variability and a "glitch-like" unpredictability that can itself be aesthetically productive; and (3) interactive human–algorithmic creativity, where iterative steering and model responses reciprocally shape intentions, co-producing novelty. The paper argues that when systems incorporate authorial intent while remaining learnably predictable, users' organising labour can ground authorship in continuity with established composite photographic practices, and it closes by proposing an interdisciplinary agenda for specifying degrees of control and revising authorship norms accordingly.

ORGANIZAÇÃO

Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Instituto de Filosofia da Universidade do Porto

Grupo de investigação *Aesthetics, Politics & Knowledge*

COMITÉ ORGANIZADOR

Vítor Guerreiro
Universidade do Porto

Domingos Faria
Universidade do Porto

Sílvia Bento
Universidade do Porto

Pablo Seoane
Universidad de Santiago de Compostela

COMITÉ TÉCNICO

Susana Costa
Universidade do Porto

Vanessa Pelerigo
Universidade do Porto

Paula Lima
Universidade do Porto

Joana Rego
Universidade do Porto

Marco Dias
Universidade do Porto

Vitória Oliveira
Universidade do Porto

Joana Gomes
Universidade do Porto

COMITÉ CIENTÍFICO:

Ana María Rabe
Universidad de Santiago de Compostela

Carlos Valente
Universidade da Madeira

Carla Carmona
Universidad de Sevilla

Erika Rodrigues
Universidade do Porto

Carlos Vara Sanchez
Universidad Complutense de Madrid

Filipa Afonso
Universidade de Lisboa

Joaquín Macarro
Universidad de Salamanca

Maria de Fátima Lambert
Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

Magda Polo Pujadas
Universidad de Barcelona

Mário Correia
Universidade do Porto

Rosa Benéitez
Universidad de Salamanca

Tiago Sousa
Universidade do Minho

CONTACTO:

encontroibe.porto@letras.up.pt

SEyTA. SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

U.PORTO FLUP FACULDADE DE LETRAS UNIVERSIDADE DO PORTO

INSTITUTO DE FILOSOFIA UNIVERSIDADE DO PORTO

AESTHETICS POLITICS AND KNOWLEDGE RESEARCH GROUP

fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia

IF/FCT: UID/00502/2025