

COIMBRA 24-26 OUTUBRO 2019

VI ENCONTRO IBÉRICO DE ESTÉTICA

VI ENCUESTO IBÉRICO DE ESTÉTICA VI IBERIAN MEETING ON AESTHETICS

FACULDADE DE LETRAS



Livro de Resumos | Libro de Resúmenes | Book of Abstracts

VI Encontro Ibérico de Estética | VI Encuentro
Ibérico de Estética | VI Iberian Meeting on
Aesthetics

Coimbra, 24-26.10.2019

(SEyTA, CEIS20, DFCI-UC)

Sílvia Bento, Universidade do Porto, [*Experiência estética e experiência cultural da arte. Algumas reflexões a partir de Valéry e Proust.*](#)

Natalia Botonaki, Carlos III Universidad Madrid, [*Aestheticization of Protest: Media and Modern Movements.*](#)

Joaquim Braga, Universidade de Coimbra, [*Da conversão estética da aversão na arte contemporânea.*](#)

Cláudia Mariza Mattos Brandão, Universidade Federal de Pelotas (Brasil)/Universidade de Aveiro, [*Pixação: Estética de uma presença.*](#)

Humberto Brito, Universidade Nova de Lisboa, [*A Forma do Presente.*](#)

Susana Jiménez Carmona, Universitat de Barcelona, [*Darse un Paseo \(sonoro\).*](#)

Àger Pérez Casanovas, Universidad Autónoma de Barcelona (UAB, Spain), [*The political significance of materials in Cubist facture \(1909-1918\).*](#)

Francisca Pérez Carreño, Universidad de Murcia, [*Imagination, Fiction, and the Arts.*](#)

Cláudio Carvalho, Universidade do Porto, [*"Sobre a aplicação terapêutica das artes visuais".*](#)

Helena Carvalho, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, CLEPUL, [*O poema como ficção do poema. A questão da \(auto-\)referência na poesia moderna à luz de António Ramos Rosa.*](#)

Pol Capdevilla Castels, Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, [*Doing-Nothing and Failing as Non-Teleological Artistic Practices.*](#)

Mei-Hsin Chen, Universidad de Navarra, [*Construir puentes y no muros: el arte que empatiza, media y conecta.*](#)

Tiago Clariano, Universidade de Lisboa, [*Peter Kivy: autenticidade\(s\) e sociedade.*](#)

Nélio Conceição, IFILNOVA – Instituto de Filosofia da Nova, [*Experiência estética e jogo no espaço urbano.*](#)

João Paulo Costa, Universidade de Coimbra; Institut Catholique de Paris, [*A “visão háptica” como estética fenomenológica em Merleau-Ponty.*](#)

Tània Costa, EINA, Universidad de Arte y Diseño de Barcelona adscrita a la Universidad Autónoma de Barcelona, [*Performatividades del Arte y el Diseño em Procesos de Innovación Social. Una Perspectiva Sistémica.*](#)

Blanca Requejo Curto, ESADCyL, [*\(Des\) encuentros en la dramaturgia contemporánea: Un hogar para el público en el hecho escénico.*](#)

Guilherme Delgado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, [*Autorretratos: autoimagens de diretores.*](#)

Ilia Galan Diez, Universidad Carlos III de Madrid, [*Clonación de las Artes, Falsificaciones Y Desarrollo de la Sociedad.*](#)

Samuel Dimas, Universidade Católica Portuguesa, [*A «estética do limite» em Eugenio Trías.*](#)

M^a Jesús Godoy Domínguez, Universidad de Sevilla (España), [*"Arte y jueces \(im\)perfectos".*](#)

Beatriz Salazar Duque, Universidad de Antioquia, [*How is it possible to make ecological aesthetics a device for museum education? Case study at the Museo del Agua Fundación EPM.*](#)

Víctor Durà-Vilà, University of Leeds, [*Arte callejero y apreciación estética: la influencia de lo ético y conceptual.*](#)

Theo Machado Fellows, Universidade Federal do Amazonas, [*A crítica benjaminiana como mediação entre a obra e sua compreensão.*](#)

María Ferreiro Ferreiro, Universidad de Granada, [*Desvelar el tabú desde la narración íntima del margen.*](#)

Claudio Castro Filho, Universidade de Coimbra, [*Virtualizar a tradição: autorreferência e intermediação em reescritas contemporâneas do universo.*](#)

Adelaide Gregorio Fins, Sorbonne Université, [*A função estética da imaginação narrativa e das emoções em Martha Nussbaum e Paul Ricœur.*](#)

Nuno Sérgio Machado da Fonseca, Universidade Nova de Lisboa, [*Os cinco \(ou mais\) sentidos da cidade: variedades da experiência estética urbana.*](#)

Verónica Galfione, Universidad Nacional del Litoral (Argentina) e investigadora de Conicet, [*La estética como liberación.*](#)

José Francisco Zúñiga García, Universidad de Granada, [*"El arte como libertad de lo social en lo social. Análisis crítico de la estética última de Ch. Menke"*](#)

Claudia Mosqueda Gómez, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Lerma, [*Acción y modificación: el arte interactivo como proceso social.*](#)

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Universidade Federal da Bahia, [*O conceito de primitivismo como chave de compreensão da arte moderna e contemporânea.*](#)

Vitor Manuel dos Anjos Guerreiro, Universidade do Porto, [*A guerra à tradição na avant-garde como ideal de "arte total": a vida como medium artístico.*](#)

Esteban Alejandro Juárez, DAAD/ Goethe Universität/ Alemania - UNC/Argentina, [*Perspectivas posadornianas. Disputas en torno a la negatividad estética.*](#)

Maria de Fátima Lambert, Escola Superior de Educação / Politécnico do Porto; InED – Centro Investigação e Inovação em Educação, [*Anne-Thérèse Marguenat de Courcelles, Mme. de Lambert - além do Gosto, aquém do feminino?*](#)

Natasha Luna Málaga, Université Catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Bélgica), [*"Las absurdas exigencias al arte político y la fuerza detrás de su supuesta ineffectividad".*](#)

Salvador Rubio Marco, Universidad de Murcia, *[“Más allá de la experiencia: novela y valores artísticos”](#)*.

Elisa Floristán Millán, Universidad Carlos III de Madrid, *[“The Entire Journey: el mito renovado”](#)*.

Belén Palanco, Universidad CEU-San Pablo (Madrid), *[Marcel Duchamp y su amistad con Joan Ponç y Joan-Josep Tharrats en España](#)*.

José Luis Panea, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, *[De la cama a la cama de hospital. Imágenes postradas en instalaciones artísticas contemporáneas](#)*.

Clara Mas-Masiá Pérez, Universitat de València, *[Danza contemporánea en la sociedad de masas: Kracauer, Valéry, Adorno](#)*.

Anna Piazza, Universidad Francisco de Vitoria, *[Arte y sociedad: la idea de forma en la teoría estética de Adorno](#)*.

Edmundo Balsemão Pires, Universidade de Coimbra, *[Máquinas DADA – sociedade moderna, transgressões morfológicas e juízo estético](#)*.

Magda Polo Pujadas, Nekane García Amezaga, Universitat de Barcelona, *["Lo 'nuevo' en la música a partir de Darmstadt. Atmosphères de Ligeti como música informal"](#)*.

Paulo Reyes, Germana Konrath e Raimundo Giorgi, Faculdade de Arquitetura, Departamento de UrbanismoPROPUR - UFRGS, *[As Fábulas urbanas de Francis ALÿS](#)*.

Dalila d' Alte Rodrigues, Universidade de Lisboa, *[A infância da arte / A arte da infância](#)*.

Fernando Infante del Rosal, Universidad de Sevilla, *["El nuevo argot estético"](#)*.

Michelle Sales, Universidade Federal do Rio de Janeiro/Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, *["A colonialidade está longe de ser superada", mas nós continuamos a rasgá-la: táticas de criação](#)*.

Mónica Sambade, Universitat Politècnica de Catalunya, *[Tardomodernidad, cálculo y juicio estético](#)*.

Carmen Pardo Salgado, Universitat de Girona, *[Hatsune Miku em “The End”: Una Diva Virtual en Escena](#)*.

Guilherme Susin Sirtoli, Eric da Costa Silva, Universidade de Aveiro (UA), *[“Divisor” de Lygia Pape: A Experiência Estética articulada ao pensamento de John Dewey e Jacques Rancière](#)*.

Raquel Cascales Tornel, Esperanza Marrodán Ciordia, Universidad de Navarra, *[Arte y regeneración urbana. El Street Art como instrumento de transformación social](#)*.

David Iruela Toro, Universidad de Granada, *[Políticas de la exasperación: pueblo y lenguaje en Osvaldo Lamborghini](#)*.

Susana Viegas, IFILNOVA, FCSH-Universidade Nova de Lisboa, *[Alfred Hitchcock e o Espectador Implicado](#)*.

Ruth Sanjuán Villa, Universidad de Castilla-La Mancha, *[Las redes como soporte diarístico de la intimidad: Proyecciones autobiográficas](#)*.

Lúís António Umbelino, Universidade de Coimbra, *[Teoria dos Objetos Quotidianos](#)*.

Título

Experiência estética e experiência cultural da arte. Algumas reflexões a partir de Valéry e Proust.

Resumo

No ensaio *Le problème des musées*, Valéry apresenta-nos uma reflexão, de tom melancólico e pesaroso, sobre uma experiência concreta: a visita ao Louvre e o confronto com a caótica sobre-acumulação do museu. Valéry inicia, com efeito, o seu ensaio com a seguinte confissão, introduzida como uma incisiva sentença: «Je n'aime pas trop les musées». Expondo-se no seu sentimento de desconforto, que o invade aquando da entrada no museu – sentindo-se sitiado pelo gesto autoritário que o impede de prosseguir com a sua bengala e pelo aviso escrito que o proíbe de fumar –, Valéry compreende que, por entre as diferentes obras, reina não mais do que uma fria confusão: trata-se de um tumulto de criações congeladas, cada uma delas exigindo que as demais não existam, uma desordem organizada de maneira estranha. Por entre os objetos oferecidos, como presas, à contemplação, sente-se um calafrio como que sagrado; falamos mais alto do que na igreja, mas mais baixo do que na vida. Não sabemos bem aos que viemos: adquirir cultura?; procurar prazer?; cumprir um dever e respeitar uma convenção? O cansaço e a barbárie coincidem no museu, constata Valéry. Nem a cultura do prazer nem a cultura da razão poderiam ter construído semelhante espaço – somente o cansaço e a barbárie: «Quelle fatigue, me dis-je, quelle barbarie!».

O lamento de Valéry apresenta como motivo a musealização da arte, perspectivada como pernicioso processo cultural/social que inflige a *morte* às obras, aniquilando a possibilidade da sua experiência estética. Em verdade, para Valéry, o carácter de duração da obra de arte consiste no seu *aqui e agora*, o momento plenamente presente; a experiência da obra afigura-se perdida quando descontextualizada de uma relação viva, marcada pela imediatidade entre contemplador e objeto. Valéry reclama tal dimensão de imediatidade que deverá sustentar a experiência estética. A ele, Valéry, interessa-lhe a obra pura como objeto de contemplação absoluta, sabática, não envolta por nada mais que não ela mesma. A obra pura encontra-se, assim, ameaçada pela indiferença neutralizadora que percorre o museu, espaço de sobre-acumulação de objetos. Verificada tal situação, o museu oprime Valéry. Trata-se, pois, de perspectivar, nas posições de Valéry, uma peculiar fé na arte como puro ser *em-si*, a qual se orienta no sentido de uma severa crítica à cultura que destrói esse mesmo ser *em-si* em virtude do seu desenrolar histórico; Valéry conhece, pois, o poder aniquilador da história sobre a produção e a experiência estética das obras de arte. Partidário de uma ideia de *absolutidade*

da arte, tal como o seu mestre Mallarmé, Valéry sustenta, com incomparável autoridade, o carácter objetivo da obra e a condição de contingência do sujeito contemplador – adquirindo tal conhecimento a partir da própria experiência do artista, da disciplina do trabalho do artista que produz a obra, entidade tomada como ontologicamente primeira.

Proust, debruçando-se sobre tal matéria, começa onde Valéry emudece: na *sobrevivência* das obras. A relação primária de Proust com a arte é contrária à da posição do especialista ou do produtor: Proust é o consumidor, o admirador – o *amateur*. Este, o *amateur*, encontra-se muito mais a gosto no museu do que o especialista ou o produtor. Este último – representado por Valéry, dir-se-ia – sente-se em casa somente no atelier; aquele, o *amateur*, passeia-se pela exposição. A sua relação com a arte possui algo de extraterritorial, como um diletante – até que tal relação se transfigure num novo gesto de criação e produção. Na obra de Proust, abundam passagens sobre arte que, pelo seu desenfreado subjetivismo, se afiguram próximas de uma certa conceção relativa à obra como núcleo de projeção de sentimentos – uma conceção, porventura demasiado ‘filisteia’, que Valéry não aprovaria. Correlativamente, importa compreender as considerações favoráveis de Proust acerca do museu (especialmente, em *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*) segundo uma conceção de sujeito contemplador como elemento central, e não o objeto artístico. Aquilo que Proust identifica com o abruptamente subjetivo que, na contemplação da obra, potencia a irrupção da sua segunda vida – a mediação segundo a qual a obra se separa da realidade que a envolve e petrifica até à anulação –, apresenta-se como o elemento que emerge no contexto da experiência da obra no espaço do museu. Este momento de recetividade subjetiva da obra – esta inserção do objeto artístico no *movimento* da consciência – constitui, para Proust, não somente a ocasião de concretização de uma segunda imediatidade da mesma, mas, inclusivamente, o momento da sua produção, ou, pelo menos, do seu colocar-se novamente em *movimento*, potenciando-a com uma *segunda vida*, com a possibilidade de *sobrevivência*. Segundo tal subjetivismo, o momento de recetividade subjetiva da obra de arte determina-se como o elemento a partir do qual Proust pensa a possibilidade de abertura de fissuras na imanência da cultura que neutraliza o objeto artístico. Proust parece conhecer o antídoto para a situação cultural que Valéry lamenta: as obras de arte, introduzidas no movimento da corrente subjetiva da consciência do contemplador, renunciam à sua prerrogativa cultural, apresentando-se como que libertas de tal usurpação denunciada por Valéry.

Estas reflexões, que compõem o ensaio *Valéry Proust Museum* de Adorno, dão o tom à nossa comunicação e orientarão as nossas interrogações sobre a complexa aliança/contraposição *arte-cultura*: como conceber a arte enquanto fenómeno cultural? (Hegel; Belting); que noção

de cultura evocamos quando tratamos de arte? (Norbert Elias); como perspetivar a experiência estética enquanto contramovimento relativamente à cultura, à sociedade, ao estado de coisas existente? (Hugo Friedrich; Adorno; Belting).

Palavras-chave

Arte; Cultura; Experiência Estética; Valéry; Proust.

Bibliografia primária (inicial)

ADORNO, Theodor W. (1963) – *Valéry Proust Museum*. In *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. München: Deutscher Taschenbuch, p.176-189.

KARPELES, Eric (2008) – *Paintings in Proust. A Visual Companion to 'In Search of Lost Time'*. London: Thames & Hudson.

PROUST, Marcel (2003-2005) – *Em Busca do Tempo Perdido*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d'Água, 7 vols.

VALÉRY, Paul (1960) – *Le problème des musées*. In *Œuvres*. Vol. II. Paris : Gallimard, p.1290-1293.

VALÉRY, Paul (1960) – *Triomphe de Manet*. In *Œuvres*. Vol. II. Paris: Gallimard, p.1326-1333.

The Aestheticization of Protest: from May'68 to MeToo

Keywords: protest, engagement, social media, culture industry, celebrity activism

In a social media infused world, revolutionary movements in need of spreading the word, seem caught in a vicious cycle; in need of media for the creation of networks and frames that will allow them to reach wider audiences, causes such as feminism, gay rights or ecology often result in extensive marketing strategies for products that become associated with them through targeted ads. While there are positive results coming out of popular protest movements such as Me Too, there needs to be a more cautious approach to the study of this new type of activism. While on a surface level it appears like progress is being made, the current political panorama tells us otherwise: the extreme right is on the rise as are highly conservative parties, we are living in a highly polarized world. Perhaps part of the issue is our insistence to consider that change on a cultural level (TV shows, celebrities, literature, art etc.) is conducive of long-term sociopolitical change. The current trending modes of protest and activism such as hashtag (#) and celebrity activism as well as the general implication of social media in the world of protest need to be carefully considered, not only because they create an erroneous idea of positive change, but because they could be altering the notion of protest at its core. This paper will try to establish a trajectory of protest as we understand it now, starting from the iconic counterculture movements of the 1960s in the United States as well as some European countries. This approach is taken because of the hypothesis that in doing a historiography of protest we will be able to identify key moments where the concept's meaning began to be displaced out of the sphere of the political and into the sphere of the cultural - or even - the aesthetic. In order to achieve that this essay will be looking at the means through which the contrarian groups mobilized in the 1960s and analyze them for similarities and differences between current ones. This paper ultimately aims to establish a continuum of protest-aestheticization throughout the past sixty years and, perhaps, even suggest some ideas for a restoring of protest as a valid tool for sociopolitical change in a macro level.

Bibliography:

Adorno, T. and Horkheimer, M. (1997). *Dialectic of Enlightenment*. London and Brooklyn: Verso.

Benjamin, W. (1969). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In Arendt, H. ed. *Illuminations*. New York, NY: Schocken Books.

Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge, UK: Polity Press.

Braunstein, P, Doyle, M.W. (2002). *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960s and '70s*. New York & London: Routledge.

Butler, J.(1997). *The psychic life of power*. Stanford, CL: Stanford University Press.

Butler, J. (2018). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Della Porta, D et al. (2017). *Movement Parties Against Austerity*. Cambridge, UK: Polity Press.

Debaud, G. (1995). *The Society of the Spectacle*. New York, NY: Zone Books.

Eagleton, T. (1990)*The Ideology of the Aesthetic*. Oxford, UK: Blackwell.

Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish*. New York, NY: Vintage Books.

Fried, M. (1967). Art and Objecthood. Retrieved from <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf> .

Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. Hoare, Q and Noell Smith, G. Eds. London, UK: International Publishers.

Marcuse, H. (1972). *An Essay on Liberation*.: Middlesex, UK: Pelican Books.

Marcuse, H. (1965). Repressive Tolerance in R.P. Wolff, B. Moore Jr., and H. Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance* (81-123). Boston, MA: Beacon Press.

Medina, J. (2013). *The Epistemology of Resistance : Gender and Racial Oppression, Epistemic, Injustice, and Resistante Imaginations* (Studies in Feminist Philosophy). Nueva York: Oxford University Press.

Polleta, F. (2006). *It was like a fever: Storytelling in Protest and Politics*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Ranciere, J. (2007). *On the shores of politics*. London & New York: Verso.

Ranciere, J. (2000). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translated by Gabriel Rockhill. London, UK: Continuum.

Williams, R. (2000). *The Long Revolution*. Cardigan, Wales: Parthian Books.

Da conversão estética da aversão na arte contemporânea

Palavras-chave: *aversão, arte abjecta, distanciamento, materialidade, reacção*

Nos seus aforismos sobre a arte, Henry Fuseli eleva o terror a uma condição estética superior, assaz distinta da do horror. Este último possui, segundo o autor, elementos excessivos que o afastam da verdadeira expressão artística e da simpatia que actua nas disposições psíquicas do espectador. Por “elementos excessivos” considerem-se, aqui, aquelas formas de configuração artísticas que suprimem o terror inspirado pela natureza em favor da ornamentação supérflua. Crítica e separação idênticas podem ser encontradas em “On the Supernatural in Poetry”, de Ann Radcliffe, nomeadamente quando a romancista gótica afirma que o terror “expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life” e o horror, inversamente, “contracts, freezes, and nearly annihilates them”. As concepções de Fuseli e Radcliffe fazem eco das teorias setecentistas do gosto estético e implicam, na conversão estética do terror, a ideia de distanciamento psíquico como pedra de toque do gosto cultivado.

Vislumbre exemplar da associação do sentimento de terror à ideia de distanciamento é o conhecido texto de Edward Bullough, “‘Psychic Distance’ as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle”. Logo nos parágrafos iniciais, o autor introduz o exemplo do terror suscitado pelos fenómenos da natureza. Bullough, ainda no trilho teórico de Immanuel Kant e Edmund Burke, parte do caso de uma experiência ligada à ideia de sublime: do sentimento de terror, provocado por um intenso nevoeiro marítimo, provém, quando se gera a distância psíquica necessária, um sentimento de deleite. O autor preserva, ainda mais, o legado kantiano, ao considerar as artes visuais e as artes musicais como aquelas que melhor promovem o sentimento de distância.

“Atracção” e “aversão” são duas reacções que se inscrevem nas obras de arte influenciadas pelos sentimentos de horror. Por exemplo, na arte escultórica

contemporânea, dos corpos fragmentados de Louise Bourgeois, aos corpos desfigurados de Berlinde De Bruyckere e, mais recentemente, às esculturas de carne de Andrea Hasler e aos cadáveres plastificados de Gunther von Hagens, há uma continuada *reconfiguração da simultaneidade* das duas emoções. Comparada com as dinâmicas estéticas do terror, presentes na ideia de sublime, e em virtude de a simultaneidade sugerir, igualmente, o acoplamento da aproximação com o afastamento, trata-se, aqui, portanto, de uma inversão dos pressupostos estéticos do distanciamento psíquico. Permitindo uma observação empírica tridimensional, a arte escultórica favorece, sobremaneira, a inscrição dos nexos somáticos da locomoção do espectador na oscilação psíquica entre atracção e aversão.

O terror do sublime é, em Burke, alavancado pela natureza material dos objectos, a ponto de a sua extensão empírica ser um critério de demarcação face aos objectos considerados belos. Nas esculturas de carne de Andrea Hasler, o potencial aversivo não reside tanto nas formas que as figuras assumem, mas antes na própria materialidade (ilusoriamente carnal) do médium. A carne, sem pele, triturada, redefine o médium como superfície de inscrição. Importa, porém, inquirir se a conversão estética da aversão inaugura uma nova forma de conceber a experiência estético-artística e as descrições que a arte faz de si mesma ou se, pelo contrário, se encontra inexoravelmente confinada aos limites fisiológicos da mera reacção.

As descrições filosóficas e extra-filosóficas sobre o “abjecto” e a “arte abjecta” tendem, na maior parte dos casos, a ser inspiradas pelo léxico da psicanálise. Julia Kristeva, em *Pouvoirs de l'horreur. Essay sur la abjection*, define o abjecto através da relação pré-edipiana entre mãe e filho, mormente no que à individuação do ego do segundo diz respeito. Ora, tal discurso psicanalítico apoiado nas fundações do inconsciente leva, por exemplo, Hal Foster a colocar as seguintes questões: “Can the abject be represented at all? If it is opposed to culture, can it be exposed in culture? If it is unconscious, can it made conscious and remain abject? In other words, can there be a

conscientious abjection, or is this all there can be?" (Hal Foster, *The Return of the Real*, p. 156)

Todas estas descrições incidem sobre o objecto da representação e, por isso, são, essencialmente, narrativas importadas dos motivos artísticos, cruzadas com o discurso contemporâneo sobre a fragilidade do corpo. Embora a fragilidade do corpo nutra a maior parte das representações artísticas da "abject art", as dimensões materiais das superfícies de inscrição são reinventadas através da introdução de elementos orgânicos, como, por exemplo, os fluídos corporais utilizados por Andres Serrano nas suas obras pictóricas. Logo, a aversão não deve ser compreendida apenas como uma simples reacção aos motivos e às formas de representação artísticos. Defenderemos, pois, a tese de que o fenómeno da aversão deve ser considerado a partir das dinâmicas estéticas entre a materialidade do médium e as formas de representação, o que implica uma articulação programática *sui generis* da estética da recepção com uma estética da produção. Com efeito, o potencial aversivo de certas obras de arte reconfigura as relações semióticas entre médium e forma, mormente aquelas que decorrem da oscilação que anima os processos de aversão-atracção e que transportam os traços da indistinção entre representante e representado.

PIXAÇÃO: ESTÉTICA DE UMA PRESENÇA

O texto aborda resultados de práticas poéticas e suas reverberações nas pesquisadoras, no que se relaciona à estética das escritas urbanas, que abarcam as diferentes manifestações da *street art*, em especial, a pixação. As reflexões, instigadas por atividades do Programa de Criação Artística Contemporânea, da área de Estudos de Arte, da Universidade de Aveiro (Portugal), estão relacionadas também à pesquisa de pós-doutoramento desenvolvida junto ao mesmo Programa. Tais interlocuções nos possibilitam aprofundar discussões acerca da estética da pixação, cuja grafia com “x” é em respeito à escolha dos pixadores.

Os espaços urbanos contemporâneos mais e mais estão se transformando em écrans privilegiados para manifestações artísticas, geralmente como suporte para imagens/mensagens que dão voz a anônimos, rompendo com silenciamentos sociais. Assim considerando, destacamos que, inspiradas nas ideias de Gaston Bachelard (1993), não estamos nos referindo ao “espaço apenas diurnamente, enquanto categoria física e matemática, espaço neutro, impessoal” (Pessanha in: Novaes, 1988, p. 156); ao contrário, buscamos resgatar:

(...) no nível do imaginário poético e filosófico, o espaço enquanto lugar: situado, singular, povoado por lembranças pessoais, sítio de experiências, colorido por emoções datadas. Esse espaço (...) é cenário da vida do corpo, morada de afetos, fonte de *poiesis* artística ou filosófica, fundamento da natureza enquanto paisagem (id., p. 156).

Assim considerando, podemos perceber a paisagem urbana como uma construção simbólica que frutifica dos modos subjetivos do olhar (Bachelard, 1993), logo, apreender o espaço, está mais para o plano simbólico do que para o real observado. E é nesse universo de interferências dos seres humanos sobre o espaço, construindo e reconstruindo a paisagem, que demarcamos a importância da *street art* e de seus artistas. Isso, pois na amplitude do que abarcam:

Os símbolos que vemos na rua e nas paredes não estão em caso algum desvinculados do tempo a que dizem respeito. Quer seja sobre as ideias políticas, quer do que se entende como estético ou dos objectivos que se perseguem no momento, esses símbolos dão-nos, com frequência, uma solução, antes de que aquilo que representam se transforme em bem comum da cultura oficial (Stahl, 2009, p. 8).

Sendo assim, é possível ponderar que a atividade criativa que tem como suporte o espaço urbano, além de um expoente da criação artística, é também importante indicador histórico. No que se refere ao contexto histórico contemporâneo, entendemos que a presença dos artistas da *street art* e de suas criações é fundamental, visto que mais do que interferirem na paisagem,

eles propõem pausas reflexivas para o olhar, assim como hiatos no corre-corre cotidiano.

O pixo, termo associado à pixação e ao *graffiti*, marca as cidades contemporâneas, como resultado de movimentos transgressores, que incomodam e polemizam com suas mensagens cifradas. Entretanto, por trás das grafias do pixo existem mensagens ideológicas, reivindicando os espaços urbanos como suporte para discussões sociais e históricas, através de uma estética própria. Isso o legitima como movimento artístico, nos permitindo refletir sobre a sua presença no cotidiano das cidades contemporâneas, não como imagens que embelezam o ambiente, mas, sim, como exemplares artísticos da criatividade humana que nos instigam à reflexão.

Potencializado como elemento de comunicação da rua, criminalizado pelos estados, independente do país, o pixo integra a identidade cultural de uma comunidade, podendo revelar aspectos culturais inerentes a ela. No Brasil, ele surge na década de 1960 como uma reação à ditadura militar, na forma de expressões de ordem contra a política vigente, sem preocupação estética com as escritas, privilegiando uma estética do “legível”, apropriada para o público alfabetizado. A partir da década de 1980, a estética da pixação, especificamente, sofreu uma mudança conceitual, sob a influência do movimento Punk e as capas de discos de bandas de rock, assumindo posturas políticas mais radicais e potencializando a voz das periferias nas grandes cidades brasileiras. Nesse contexto, a sua estética passou a privilegiar o caráter biográfico do artista pixador e seus códigos. A origem das letras/alfabetos assumidos, além das influências citadas, também referenciam a cultura dos povos germânicos antigos e a escrita rúnica. Logo, não é possível classificar a pixação como “simples rabisco”, pois a cada dia ela se destaca como uma escrita artística elaborada, preta de significados e politizada.

Na contemporaneidade, a pixação é uma prática comum em cidades mundo afora e tema para pesquisas acadêmicas. Além de absorver e transformar a escrita rúnica, justaposta aos códigos de contestação da periferia, deslocando fronteiras de tempo e espaço, cultura e alteridade, muitos artistas adotam *tags* (assinaturas) como marca, cuja estética nos leva a identificá-las como metáforas vivas (Ricoeur, 2005), ampliando a força retórica sobre o argumento, renovando e enriquecendo os mecanismos das linguagens artísticas. E esse é o caso aqui abordado, com relação à *tag* SYNOD, registrada em diferentes percursos na cidade de Aveiro, originando a montagem fotográfica SÍ.NO.DO, um mapa afetivo da cidade, inspirada nos trajetos realizados pelo pixador. Tais relações também aproximam a pixação da estética relacional, discutida por Nicolas Bourriaud (2009), abordando significativamente as inter-relações entre arte e sociedade.

Entendemos que a problematização e sistematização de conhecimentos sobre a produção e recepção das pixações fomenta uma cultura de cunho simbiótico entre a visão funcionalista e as visões estéticas e simbólicas dos elementos sociais, que constituem os espaços urbanos contemporâneos. Nesse processo, consideramos fundamental o levantamento de imagens e sua análise a partir

dos seus elementos estéticos, visto que assim poderemos melhor entender essa manifestação artística, seus produtos e repercussões sociais.

Referências:

- Bachelard, G. (1993). *A Poética do Espaço*. Martins Fontes. São Paulo.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética Relacional*. Martins Fontes. São Paulo.
- Pessanha, J. A. M. (1988). Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: Novaes, A. et al. *O Olhar*. Cia. das Letras. São Paulo. p. 149-166.
- Ricoeur, P. (2005). *A Metáfora Viva*. 2ª edição, Edições Loyola. São Paulo.
- Stahl, J. (2009). *Street Art*. Ed. H.F. Ullmann. Alemanha.

Palavras-Chave: Pixação. Estética. Cidade. Street Art.

Proposta de comunicação

A Forma do Presente

Experiência estética — Percepção — Presente — Fotografia — Poesia

Relacionando ‘O pintor da vida moderna’ (1863), de Baudelaire, com o livro do fotógrafo inglês Paul Graham, *The Present* (Londres: Mack, 2012), proponho-me caracterizar e testar a seguinte hipótese sobre a noção de «experiência estética» (cujo tratamento filosófico começarei por rever): a de que aquilo a que os filósofos chamam «experiência estética» talvez se refira a uma relação peculiar com o presente. A minha tentativa de caracterizar essa relação desenvolver-se-á a partir da leitura do texto de Baudelaire por Paul de Man ‘Literary History and Literary Modernity’, *Blindness and Insight* (Nova Iorque, Oxford University Press, 1971).

*

Humberto Brito é professor auxiliar do Departamento de Estudos Portugueses da Universidade Nova de Lisboa e membro integrado do Instituto de Filosofia da Nova. Doutorou-se em Teoria da Literatura na Universidade de Lisboa (2007) e estudou Fotografia no Atelier de Lisboa. Interessa-se por questões filosóficas que intersectam a Fotografia e a Literatura.

DARSE UN PASEO (SONORO)

palabras clave: soundwalk, ciudad, arte sonoro, escucha, caminar

En 1966, Max Neuhaus inaugura la práctica artística de los paseos sonoros al invitar a un pequeño grupo de amigos a abandonar la sala de conciertos para recorrer Manhattan junto a él atentos a todo lo que sonase (Neuhaus estampó sobre las manos de estos paseantes la palabra LISTEN). No se trató de una deriva. El recorrido que partía de la esquina entre Avenue D y West 14th Street estaba cuidadosamente estudiado acústicamente para poder oír el retumbar de una central eléctrica, el lavado de llantas o la vida misma en una calle puertorriqueña. El trayecto acababa en el estudio de Neuhaus donde éste interpretó algunas piezas para percusión, que sin duda fueron recibidas por unos oídos y unos cuerpos afectados por el paseo previo. Y si bien la intención de Neuhaus se puede calificar principalmente de “sonora” enmarcándose dentro de la tradición que busca abrir los oídos a los sonidos que nos rodean en la ciudad que nace con Luigi Russolo y alcanza una nueva radicalidad con John Cage, al tratarse de un paseo urbano se pone en juego otra práctica que posee su propia tradición estética y política (y que, además, goza en la actualidad de gran popularidad - sólo hay que ojear la numerosa bibliografía al respecto, por no mencionar las constantes convocatorias-). Este caminar por la ciudad, cuyos más reconocidos referentes son el *flâneur* y los situacionistas, al infiltrarse por los territorios del arte sonoro, hará más explícita la escucha en tanto que acción y tensión, a la vez que tantea otras relaciones con los entornos urbanos de un público convertido en participante.

Con esta comunicación se pretende recorrer el despliegue de la práctica artística del soundwalk o paseo sonoro haciendo parada en algunos de sus hitos para poder analizar así distintas maneras de activar la escucha y la caminata y de tramar a pie de calle los cuerpos de los oyentes-paseantes con el territorio urbano. Además de ese primer paseo de 1966, nos acercaremos a algunas de acciones caminadas de zaja para tratar su aspecto más performativo, así como al paseo sonoro entendido como una práctica ecológica tal y como lo plantea Hildergard Westerkamp, quien pone el acento en el entorno sonoro y vivo (fue ella quien empleó por vez primera el término *soundwalk*, allá por la década de 1970). La posibilidad de hacer de los paseos sonoros herramientas para la acción política más directa es la propuesta del colectivo activista Ultra-red (activos desde 1994), destacando así el aspecto profundamente social tanto de una escucha que es siempre colectiva como del cómo nos movemos por y compartimos nuestros barrios. Los *Electrical Walks* que desde 2004 realiza Christina Kubisch nos permitirán apuntar hacia el uso de nuevas herramientas tecnológicas que nos permiten percibir la ciudad invisible al volver audibles las innumerables e imperceptibles ondas que nos envuelven de manera continua en las ciudades. Otras densidades espacio-temporales son las que desvelan los paseos que, desde 1991, trama Janet Cardiff, quien sirviéndose de los sonidos y las palabras traza nuevos mapas afectivos y temporales sobre las calles que se transitan cada día. De este modo, con ejemplos tan dispares, nos acercaremos a la joven práctica del paseo sonoro que hace de la ciudad su escenario y su empeño.

Bibliografía:

- Balit, D., ed. (2018) *Max Feed – Œuvre et héritage de Max Neuhaus*. Besançon: Hors-Série Revue D'Ailleurs.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Careri, F. (2005). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cooke, L., Kelly, K., Schröder, B. eds. (2009) *Max Neuhaus: Times Square, Time Piece Beacon*. New York: Dia Art Foundation.
- Cox, C. (2006). “Invisible Cities: An Interview with Christina Kubisch”. *Cabinet*, no. 21, pp. 93-96.
- Guattari, F., Rolnik, S. (2006). *Micropolítica / Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.

- Hosokawa, S. (1984). "The walkman effect". *Popular Music* Vol. 4, Performers and Audiences, pp. 165-180.
- Internacional Situacionista (1999). *Internacional Situacionista*, 1: La realización del arte, numbers 1-6. Madrid: Literatura Gris.
- Kim-Cohen, S. (2009). *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. London-Oxford: Bloomsbury.
- LaBelle, B. (2010). *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York: Bloomsbury.
- Neuhaus, M. (1974). "BANG, BOOoom, ThumP, EEEK, tinkle", *New York Times*, 6 Dec 1974, p 39.
- ; (1988). Listen. <http://www.max-neuhaus.info>
- Pardo Salgado, C. (2018). "Avatares de la ciudad musical". *Quodlibet* n. 68, pp. 64-78.
- Pérez Manzanares, J. (2018). *Juan Hidalgo y zaj. Arte subversivo durante el franquismo (etcétera)*. Madrid: Huerga & Fierro.
- Schaub, M. (2005). *Janet Cardiff: The Walk Book*. Viena: Thyssen-Bornemisza Art Contemporary.
- Solnit, R. (2015). *Wanderlust. Una historia del caminar*. Madrid: Capitán Swing.
- Solomos, M. (2013). *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des Xxe-XXIe siècles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Thibaud, J.-P. (2003). "The sonic composition of the city". En Bull, M. & Les Back (Eds.) *The Auditory Culture Reader*. Amsterdam: Berg Publishers, pp. 329-341.
- Tuan, Y.-F. (2001). *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ultra-red (2013). *Five Protocols for Organized Listening*. Berlin: Koenig.
- Westerkamp, H. (2006). "Soundwalking as Ecological Practice". *The West Meets the East in Acoustic Ecology*, Proceedings for the International Conference on Acoustic Ecology, Hirosaki University, Hirosaki, Japan.
- ; (2007). "Soundwalking". *Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice*. Paris: Ed. Angus Carlyle, Double Entendre, pp. 49-54.

The political significance of materials in Cubist facture (1909-1918)

Theories of Media and Art

This proposal argues for evaluating cubist facture as an artistic practice of deauratization through the use of materials entangled in a network of industrial production which function as devices for the disordering and displacing of the boundaries between fine arts and popular art. This proposal is embedded in the field of media aesthetics, which puts forward some questions concerning the relation between the emergence of new modes of representation, perceptive habits and technique or facture with regards to new artefacts, appliances and media. As Elo puts it, 'how to relate our sense experience to the technological processes that significantly contribute to our sense of reality?' (Elo, 2018: 35).

In Cubism, the incorporation of materials and facture processes previously excluded from the fine arts advances issues that arise from Benjamin's reflections on the artwork's technical reproducibility in 1936, on its destructive effect on the aura and on the process of desacralization that the artistic objects undergo. This viewpoint will allow us to argue that the politic potential of the Cubist revolution should not be restricted neither to a formal level, due to its rejection of academicist codes, nor to the 'message' of the newspaper texts of the *papiers collés*. The materials themselves and the way they are fashioned, that is, Cubist facture, is infused with political significance in virtue of the symbolic value both materials and techniques acquire in the artwork.

(1) The deauratization process that takes place in Cubist facture can be traced back to the dawn of Cubism, during the period that Douglas Cooper named as *High Cubism* (1909-1914). In Braque and Picasso's experimentation during summer 1912 we can find the first records of the introduction of non-conventional materials such as cardboard, newspaper, wallpaper, music sheets and sand. Out of these explorations, Braque's first *papiers collés* emerge in autumn: charcoal drawings with glued shreds of *faux bois* wallpaper; as well as Picasso's iconic cardboard *Guitar* (see Umland, 2011).

The tactile values and materiality that Cubist facture imprints and etches on the surface acquire a value which is independent from the representative dimension of the piece, expanding the figure towards a dimension of tactility generated by a material and textural language: dense and light, rough and soft, volume and flat.

Cubist artworks tear the purity of figure and, nevertheless, they do not completely abandon pictorial codes, but rather 'work with and against historical styles, subjects, and techniques, reconfiguring the remnants of the classical and the modern, the hermetic and the popular, the handmade and the mechanized' (Poggi, 2011: 103). This tension in cubist facture emphasizes the representational system and highlights the double nature of the artwork as both a material and a symbolic devise, which Poggi designates as the dichotomy *table/tableau* (see Poggi, 1988). The object dimension of the artwork foregrounds its materials and modes of production. This condition in turn the historically conditioned 'perception medium'.

(2) Material exploration acquires new dimensions in Cubist facture between 1914 and 1914, a period which Cooper designates as *Late Cubism* and which concurs with World War I. Against an interpretation of *Late Cubism* as a formalist call for order, this proposal analyses the political signification concealed beneath the materials' choice and the mode of artistic production during this period among artistic communities in the Parisian rearward. I will argue that Cubist facture vindicates a material precariousness which responds to its geopolitical emplacement where, as Juan Gris puts it in 1916, artists 'should at least have the finesse of not shouting from the

rooftops' their artistic achievements. Not painting the war is not escapism, but rather 'was equivalent to a merely masked desertion of patriotism's rhetoric' (Green, 2016: 9). Wood, gouache, polychrome stone and metal sheet appear in Picasso, Gris, Laurens, Lipchitz and Braque's works, which object to the anesthetization of war policies effected by artistic propaganda.

Which operation does Cubist facture carry out against massive propaganda? What kind of perception regime does it enable? Newspaper, metalsheet and wallpaper refer to a system of industrial production that already pointed towards the forthcoming Pop Art (see Rosenblum, 1990) and, at the same time, material experimentation opens up a new sensory space that distances itself from naturalist transparent representation. However, does this entail a distancing from reality? This proposal argues that texture, density, and stroke in Cubist facture stand for a vindication of the tactility of experience and an intimate material proximity since 1909 and that, from 1914 onwards, they respond to and criticize the false and illusionist spectacularization of allegedly realist artistic propaganda.

Keywords: Cubist facture, Picasso, artistic materials, artistic experimentation, political engagement.

Bibliography:

Barry, C. and B. Devolder (2011) 'Surface and Format: Observations on the Materials, Process, and Condition of Cubist Paintings, 1910-1912' in *Picasso and Braque: The Cubist Experiment 1910-1912*. New Haven and London: Yale University Press.

Benjamin, W. [1936] *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Ítaca. 2003.

Elo, M. (2018) 'Light Touches: A Media Aesthetic Mapping of Touch' en M. Elo y M. Luoto (eds.) *Figures of Touch. Sense, Technics, Body*. Helsinki: The Academy of Fine Arts at the University of the Arts Helsinki.

Florman, L. (2017) 'The Cubist Still Life: Facture, Manufacture and Displacement' in Harry Cooper (ed.) *The Cubist Seminars*. New Haven and London: Yale University Press.

Green, C. (2016) *Cubismo y guerra. El cristal en la llama*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona y Museo Picasso.

Poggi, C. (1988) 'Frames of Reference: "Table" and "Tableau" in Picasso's Collages and Constructions', *Art Journal*, Vol. 47(4), pp. 311-322.

– (2011) 'Cubist Faktura' in *Picasso and Braque: The Cubist Experiment 1910-1912*. New Haven and London: Yale University Press.

Rosenblum, R. (1990) 'Cubism as Pop Art', en K. Varnedoe y A. Gopnik, *Modern Art and Popular Culture: Readings in High and Low*. New York: Harry N. Abrams. pp. 116-133.

Umland, A. (2011) *Picasso. Guitars 1912-1914*. New York: Department of Publications, The Museum of Modern Art.

IMAGINATION, FICTION AND THE ARTS

Key words: imagination, aesthetic judgment, aesthetic experience, fiction

Imagination was the glue of Modern Aesthetics, putting together the phenomena of art and aesthetic judgment, and providing them autonomy from perception, knowledge and sensory pleasure. Aesthetic pleasures were taken to be pleasures of the imagination (Addison 1712), involving the collaboration of all mental faculties without been reducible to none of them. In turn, aesthetic judgment, as the expression of aesthetic pleasure, is not mere expression of subjective preferences, but expression of works of art value.

Fiction was also part of the frame, since the creation of non-real worlds allows the free development of the mind united by imagination. However, the expansion of a subjectivist and relativistic conception of taste and the small development of a theory of creativity, has made imagination to miss the central place it occupied in modern aesthetics. It is still central however in contemporary theories of fiction. During the last half century, imagination has served to define fiction as the communicative practice that prescribes from the recipient the imagining of the represented content of the work.

My aim in this paper is to reconsider the role of imagination in the global understanding of artworks. While I share Friend's (2011) concerns about the insufficiency of a prescription to imagining as a criterion of fictionality, I find imagination is still a necessary notion in a proper account of aesthetic understanding and artworks' appreciation.

Unlike contemporary fiction theories, that consider imagination basically from an epistemic perspective, as a mental state different from belief and perception or a propositional attitude different from belief, I will endorse Dorsch' (2012) agential theory of imagining as a mental voluntary direct determining activity.

I will examine examples from Capote's *In Cold Blood* as a non-fiction novel and the pictorial portrait *Margaret Evans pregnant* by Alice Neele, in order to show the relevance of imagination to the understanding of non-fictional artworks. In the

case of the novel I assume that reading a novel is always an imaginative project (Dorsch 2012), even when all utterances within the narrative are true, and, more to the point, when the illocutive prescription is that of believing, and not merely imagining, make-believing or pretending to believe. Since understanding the utterances of *In cold blood* does not require an epistemic stance different from believing, imagination does not play a role in the characterization of the novel as fiction or not fiction. However, imagination is required to fully understand the work.

To understand the text requires the imaginative collaboration of the reader filling the gaps, making inferences about time, interpreting metaphors, providing contextual information, etc. Moreover, beyond understanding the linguistic meaning of the work, imagination enters decisively the picture when the novel is read as art, that is, when the content of the work is appreciated in relation to the represented world itself. Then, visualization, sensory and affective imaginings, empathy and sympathy towards characters and all kinds of experiential imaginings are, together with beliefs and propositional imagining, kinds of imaginative activities that take part in the understanding of the work.

Regarding visual representations, Walton's theory of make-believe (Walt-fiction-theory) held that imagination is required to account for the recognition of any representational content of pictures. According with these accounts, *Margaret Evans pregnant* is considered fictional exactly like Gustave Doré's *Don Quixote tilting a windmill* is. This is an undesirable counterintuitive effect for, as a matter of fact, many paintings prescribe believing, rather than make-believe or imagining. *Margaret Evans pregnant*, like *Las Meninas*, or *Henry the Eighth* prescribes believing that their sitters have certain properties and look like their representations. According to the criterion of prescribing belief and not imagining, the genre of portraiture is non-fictional.

And nevertheless, Walt-fiction-theories change decisively the criterion of fictionality from linguistic representations to visual ones. In relation to linguistic representations imagining that something is the case is basically considered a propositional attitude opposed to belief, but regarding visual representations imagining is not a propositional attitude but a psychological condition opposite to

seeing face to face. What seems to be at the ground of imaginary theories of visual representations is the assumption that it is not possible to see something – the represented object – which is not really in front of the viewer. According to them, looking at *Margaret Evans pregnant* we are not seeing Margaret Evans, but imagining seeing her (Walton 1990).

I will endorse the most common general view, which considers visual representation as grounded on seeing-in. According to the view, pictorial modes of representation in central cases don't require imagination to grasp their representational content. Seeing Margaret Evans in the canvas or Don Quixote in Gustave Doré's engravings is equally a kind of seeing, and not of imagining. And it is not a mere terminological choice between seeing-in and imagining. Imagining something requires a grade of voluntariness and freedom in the determination of content that recognizing the representational content of a painting don't permit. Looking at Margaret Evans portrait and Don Quixote drawing prompts the visual recognition of both objects. If the portrait is commonly accepted as veridical and Don Quixote's drawings as fictional it is because the painting refers to an existing individual, which is not the case in the drawing. However, the interpretation process is the same in both cases as Walton's theory contemplates.

By analogy with literary artworks, regarding pictorial representations imagination enters the scene when the beholder actively engages in the significance of the representation or the meaning of the work as an artwork: when sensual elements are connected to affective or intellectual ones, and when empathy or sympathy plays a role in the appreciation of the work.

References

Addison, J. 1715. *The Pleasures of Imagination*,

Dorsch, F. 2012. *The Unity of Imagining*, De Gruyter Verlag.

Friend, S. 2011. 'Fictive Utterance and Imagining II', *Aristotelian Society, Supplementary Volume* 85: 163-80

Walton, K. 1990. *Mimesis as Make-believe*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Título: Sobre a aplicação terapêutica das artes visuais.

Palavras-Chave: Terapia; Arte-Terapia; Artes Visuais; Melancolia; Recriação.

É possível que o uso terapêutico dos artefactos artísticos remonte à pré-história, emergindo como extensão de funções primordiais a que a arte permanecerá associada, mormente a caça e a guerra. No texto homérico, alude-se às possibilidades da figuração artística considerando-a explicitamente como via de restituição dos poderes naturais ou divinos que animam o corpo individual e coletivo. A partir do período clássico, o serviço terapêutico mediado na imagem distribui-se em duas grandes valências. Uma, que aqui denominamos "interior" ou evocativa, consiste na possibilidade de transmitir um determinado sentimento ou intenção através da obra, apelando aos predicados do bom e do belo como restitutivos da ordem e perfeição. A outra, "exterior" ou representativa, rege-se pelo ideal da *mimesis*, ainda que, como mostrou J. Starobinski, o mesmo tenha sempre requerido uma mediação imaginativa complexa que visava transpor para a obra a força e a necessidade naturais. Esta vertente representativa prefigura também o uso diagramático da imagem como auxiliar dos próprios procedimentos médicos.

No período medieval as artes visuais, integradas nos rituais religiosos assumem também uma vocação curativa e/ou paliativa, convocando à meditação e ao exame de si, muitas vezes a partir da alegoria. Quer isto dizer que, em grande medida, esse extravasar do ideal estético, radicava numa homologia forte entre o narrativo e o figurativo, num processo de alegorização em que o meio visual era meramente ancilar da *curatio verbi*.

Dürer está no limiar entre um uso da imagem evocativa da restituição do *vinculum mundi* (por exemplo através da harmonização entre a constituição humoral e a ascendência astral do indivíduo) e a criação de novas técnicas e figuração e visualização que visam um exercício das faculdades com vista ao aprofundamento do conhecimento da subjetividade e da fortificação do carácter. As composições do artista de Nuremberga revelam uma suspensão da espontaneidade na interpretação dos signos. Mas mais do que suscitar uma perplexidade insuperável, as suas obras apontam para a viabilidade terapêutica do uso das imagens, primeiramente no âmbito de um humanismo que celebra os valores da *philia* e da *caritas*. Dürer foi profundamente influenciado pela tradição da pintura de paisagens que apelam à

identificação com as tribulações das personagens centrais, geralmente complementando uma narrativa hagiográfica instituída, por vezes figurada de modo sequencial. Contudo, vai além da exploração das potencialidades de imagens devocionais (e.g. ícones ortodoxos ou altares como o *Spiegel der Vernunft*) ou votivas (a concepção e uso de talismãs advogada por Ficino), convocando as faculdades a um exercício que parte da confrontação da obscuridade ou do enigma dos sinais. Ainda assim, prefigurando a discussão quanto às especificidades e valor da pintura frente às artes poéticas, Dürer fornece um *ductus* cognitivo autónomo que explora as especificidades do meio figurativo. Significa isto que, paralelamente ao reconhecimento do ato criativo e do seu produto como meios de cura ou consolo, sempre articulados com a contingência dos seus anseios e dificuldades -tal como evidenciado nos autorretratos como via de determinação e transformação da imagem de si-mesmo-, Dürer considera um alcance terapêutico mais vasto. E ainda que muita da vocação terapêutica esteja presente em grande parte das obras que lhe são comissionadas por Maximiliano I, afigura-se provável que o artista tenha projetado uma receção curativa mais abrangente das suas Denkbilder, em particular da *Melencolia I*.

O momento de Dürer é crucial pois a diferenciação da arte como meio de comunicação socialmente diferenciado tenderá a secundarizar o alcance terapêutico das obras bem como o contexto social, os rituais de visualização e os guiões para a sua interpretação curativa.

Nas últimas décadas multiplicaram-se as propostas de integração da arte na relação terapêutica, não só nos modelos psicoterapêuticos assentes na conversação, mas também nas diversas modalidades da intervenção médica convencional. Indo além da arte como complemento e de um paradigma da receção de obras consagradas, a chamada "Art Therapy" explora as possibilidades expressivas e comunicativas de diferentes âmbitos performativos com vista ao acesso, articulação e transformação das causas de distúrbios emocionais. A recriação emerge como a categoria que confere unidade este campo terapêutico difuso, passível de explorar as valências narrativa (psicodrama, terapia narrativa/storytelling), visual (mindfulness, desenho, pintura...) aural (musicoterapia) e performativa (dançaterapia, teatro aplicado...), remetendo para a possibilidade de o cliente (indivíduo ou grupo)

se envolver num processo criativo com alcance transformador, sem que lhe sejam requeridos quaisquer conhecimentos ou preparação artística prévios.

Na história da Psicanálise encontramos pistas quanto à viabilidade (e modo) de integração da arte na terapia. Os desenhos das crianças foram a via através da qual M. Klein acedeu aos aspetos mais primários da simbolização dos complexos familiares, dos conflitos inerentes ao processo de maturação e das experiências traumáticas. Ao invés de focar uma vertente meramente recetiva, tal modo de expressão orientada convoca, *in media res*, a atividade simbolizadora. Trata-se de uma criação no limiar entre a energia pulsional e a significação, fornecendo uma base a partir da qual é possível trabalhar a relação com os objetos interiorizados, tendo em conta as complexidades inerentes aos mecanismos de defesa e racionalização.

Nesta comunicação proponho entender como se institui e qual o destino do uso terapêutico da imagem, particularmente quando mobilizada para o diagnóstico e tratamento de síndromes melancólicos. Neste âmbito importa apurar em que medida tal uso implica a revisão de dois pressupostos. O primeiro é o da linearidade do cuidado terapêutico, em particular o paradoxo de o processo terapêutico não visar um reequilíbrio emocional simples, nem a mera supressão dos sintomas, mas parecer convocá-los para proceder ao seu "tratamento". O segundo pressuposto carente de revisão é o de que o artista exerceria uma influência direta no recetor da obra e desta dependeria o sucesso ou não das valências terapêuticas. Neste caso, importa saber se o vislumbre de um uso terapêutico de uma determinada obra é requerido na sua criação e, sendo-o, se o mesmo implica uma leitura ou interpretação estrita para ser eficaz. Adicionalmente, tendo em conta as propriedades atribuídas ao original, à singularidade de uma obra e à sua história, é também necessário esclarecer se, assegurado o contexto da sua receção e os guiões interpretativos, o seu potencial terapêutico sobrevive às suas reproduções em suporte idêntico ou distinto. Em caso afirmativo, é possível que a presença da obra seja requisito da sua interpretação, ainda que o modelo da emanção de propriedades conferidas pelo criador tenha sido inteiramente revisto.

O poema como *ficção* do poema. A questão da (auto-)referência na poesia moderna à luz de António Ramos Rosa

A chamada “poesia moderna”, cujos contornos foram cinzelados por poetas como Baudelaire, Mallarmé, Rilke e Rimbaud, constitui-se em grande medida em torno de uma aspiração que é bem formulada por Heidegger na conferência “Para quê poetas?” (1946), a de o poema se assumir como “um ensaio de meditação poética”. Fazendo-se assim — como também diz Heidegger no referido texto — “poema da essência do poema”, a poesia moderna encontra a sua força motriz na tensão gerada por dois exigentes desafios: o de diluir a fronteira entre discurso poético e discurso crítico, por um lado, e, por outro, o de libertar a referência poética de uma lógica de expressão ou tradução de algo anterior ou exterior ao poema.

No quadro da poesia moderna portuguesa, tal meditação em torno do próprio fazer poético encontra o seu exemplo mais fulgurante na obra do poeta e ensaísta António Ramos Rosa (1924-2013). Grande parte da sua poesia e dos seus ensaios constitui-se como a tentativa de trazer à luz algo que é claramente explicitado num artigo intitulado “O indeterminável e o desconhecido na poesia moderna” (*Revista Crítica de Ciências Sociais*, Mar. 1988): “Todo o poema é uma ficção, ou seja, a formulação de um desconhecido indeterminável. Por isso nele nada se traduz ou exprime.” É por via da defesa desta dimensão inaugural e autónoma do poema que Ramos Rosa, concordando com a afirmação de G. Steiner em *Real Presences* (1989) segundo a qual a criação artística é uma contra-criação, situará a poesia, bem como toda a arte, num domínio trans-histórico.

A partir de alguns textos de Ramos Rosa, entre os quais destacamos o artigo atrás referido e os livros de poesia *Ficção* (1985) e *As Palavras* (2001), procuraremos compreender em que medida o poema se constitui como “ficção” de si mesmo, assim como as implicações que tal concepção de poesia tem ao nível da referência poética e da relação poesia-história.

Palavras-chave: poesia moderna; desconhecido; ficção; auto-referência; António Ramos Rosa.

Bibliografia fundamental:

BLANCHOT, Maurice, *L'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

HEIDEGGER, Martin, *Caminhos de Floresta*, coord. científica e da trad. Irene Borges-Duarte, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

ROSA, António Ramos, *Poesia, Liberdade Livre*, Lisboa, Livraria Moraes Editora, 1962, p. 26.

_____, *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real I*, Lisboa, Arcádia, 1979.

_____, “O conceito de criação na poesia moderna – tópicos para um itinerário”, *Colóquio/Letras*, 56, Julho de 1980, pp. 5-11.

_____, *Ficção*, Porto, Nova Renascença, 1985.

_____, “O indeterminável e o desconhecido na poesia moderna”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 24, Mar. 1988, pp. 187-189.

_____, *A Parede Azul: Estudos sobre Poesia e Artes Plásticas*, Lisboa, Editorial Caminho, 1991.

_____, *As Palavras*, Porto, Campo da Letras, 2001, p. 16.

STEINER, George, *Real Presences* [1989], Chicago, The University of Chicago Press, [1992].

Doing-Nothing and Failing as Non-Teleological Artistic Practices

Abstract:

My aim is to analyse some social subversive artistic practices related to non-actions and failing. The concept of time is the unifying thread for this analysis. As a contextualisation, I first refer to some common experiences: haste and the widespread feeling of lack of time as the effects of an objectivation of human time in a society based on efficiency (Landes 2007, Attali 1985, Heidegger 2011); the models of social success as narratives imposed on the formation of personal identity (Salmon 2007); the acceleration of factual history (Koselleck) and other social spheres (Virilio 2005, H. Rosa, 2005) as the superficial form of a static historical present (Hartog) with no vision of the future (Jameson); last but not least, the degradation of work into labour (Arendt 1958) and the global precarization of human life (Standing 2011, Vilar 2017).

As a subversion of these contemporary experiences, I propose some artistic practices selected through two concepts of aesthetics. I refer first to some antecedents: among others, John Cage's work on silence, *4'33"* (1952); the delegation of the active role to the spectator by Abramovic in *Rhythm 0* (1974) or her mere presentness in *The Artist is Present* (2010); the construction of art-producing machines by Tinguely (50s and 60s); the long-term artistic action of not showing any work of art by Hsieh (1986-1999); the performance of the poem "Waiting" at Womanhouse by Faith Wilding. These cases allow us to recover the Kantian concept of ateleology (purposiveness without purpose) and the Gadamerian one of festival as exemplary contemporary features of an art that can break dominant temporal models of experience and open up a space for creativity.

These concepts weave the thread among some contemporary artworks whose defining characteristic is that they break teleological structures of action: Fetisov's *Installation of Experience*, in which, once inside, the visitor must stay still to be able to leave (2011); Duillard's *Waiting Room* (2014) as a place to study the situation of waiting, and others. I will also present my course "Doing-Nothing and Failing" given at a master's degree in Research in Arts and Design and developed with artist Christina Schultz – who has a project on "Doing-Nothing- in which students are introduced to these theoretical issues and invited to create their own projects in this field. We will see how these practices allow a very active role in defining one's own subjectivity and build new possibilities of social relations.

Index terms (use style: *Index terms*) | *Mention about; aesthetics of failure; contemporary Art; doing-nothing; festival; purposiveness without purpose; temporality; temporal experiences; new modes of sociality; subversion in art*

Construir puentes y no muros: el arte que empatiza, media y conecta.

Abstract

En los últimos años, ha habido un aumento en el estudio y la práctica del arte socialmente comprometido, ya sea en forma de acción política directa, expresión de solidaridad social o confrontación con temas ambientales. Como la mayoría de estas actividades se combinan fácilmente con algún tipo de actividad política anti-institucional o antagonica, a menudo se las describe como arte activista. Por lo tanto, el discurso que rodea a tal arte está dominado principalmente por un vocabulario crítico que enfatiza los puntos de conflicto, las relaciones de poder jerárquicas y los antagonismos sociales y culturales.

Sin embargo, este artículo toma un camino diferente en dos aspectos distintos. Primero, al ofrecer una comprensión del arte como una práctica socialmente empático y mediador, y segundo, al ofrecer una visión general de varias posiciones y enfoques sobre el positivo potencial social del arte, presentado por varios artistas contemporáneos de diferentes disciplinas frente a los comentarios académicos y críticos. En particular, este artículo se centrará en el estudio de que el arte socialmente comprometido puede ser un puente entre ideologías y culturas en conflicto y, además, producir relaciones empáticas entre individuos y grupos sociales distintos.

Además, el mismo artículo procura a mostrar el modo en que los artistas y académicos contemporáneos se involucran en cuestiones de conflicto, empatía, diferencia y cuidado. Se trata de un proceso que se ha desarrollado durante más de un siglo en el que los artistas han redefinido la autonomía del arte y sus límites, a fin de ir más allá del ámbito artístico hacia las cuestiones sociales. Por eso, hoy más que nunca, los artistas buscan nuevas formas de relacionarse con el mundo social. Aunque algunos de ellos podrían no definir su práctica como socialmente comprometida, se esfuerzan por activar el debate y la experiencia entre diferentes actores sociales.

Palabras claves: arte empático, arte dialógico, arte y sociedad, estética relacional, arte y afecto

Bibliografía principal:

Beshty, Walead. "Introduction: Toward an Aesthetics of Ethics". En *Ethics*. Editado por Walead Beshty, 2015, pp. 18-19.

Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics". *October* 110 (Fall 2004): 51-79.

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso Books, 2012.

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo, 2004.

Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Traducido por Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1967.

Esche, Charles, and Will Bradley, eds. *Art and Social Change: A Critical Reader*. London: Tate Publishing, 2007.

Foster, Susan Leigh. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London: Routledge, 2010.

Gronlund, Melissa. "From Narcissism to the Dialogic: Identity in Art after the Internet". *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 37 (2014): 4-13.

Koss, Juliet. "On the Limits of Empathy". *The Art Bulletin* 88.1 (2006): 139-157.

Lloyd, Kirsten. "Being With, Across, Over and Through: Art's Caring Subjects, Ethic Debates and Encounters". En *Economy: Art, Productions and the Subjects in the Twenty-First Century*. Editado por Angela Dimitrakaki and Kirsten Lloyd. 2015, pp. 140-157.

Peltomäki, Kirsi. "Affect and Spectatorial Agency: Viewing Institutional Critique in the 1970s". *Art Journal* 66.4 (2007): 36-51.

Peter Kivy: autenticidade(s) e sociedade

Peter Kivy trata o conceito de autenticidade por oposição com o de autoridade. Se, por um lado, se pode considerar que a busca pela autenticidade ideal de um “como devia ter sido” de uma obra de arte é uma demanda platônica (por pretender algo perfeitamente inacessível), por outro, o reconhecimento da autenticidade do “como é” da obra de arte corresponde ao apuramento de um facto estético. Então, a autenticidade (como é, ou como pode ser dadas as circunstâncias) de uma obra de arte corresponde à sua facticidade estética.

Utilizando a distinção de G. E. Lessing, a autenticidade constitui critério de qualidade para as artes do tempo (i. e. uma interpretação pessoalmente autêntica é aquela que mistura a informação codificada na pauta com a capacidade interpretativa individual do sujeito que a interpreta, levando o público a reconhecer a qualidade das suas capacidades) e critério de identidade para as artes do espaço (i. e., um Cézanne autêntico é aquele que é valorizado por ter sido o original pintado pelo artista, por oposição àqueles que, gerados pelas novas tecnologias, almejam conseguir o “real fake” sugerido por Nelson Goodman).

Ao contrapor autenticidade com autoridade (e não com artificialidade), Peter Kivy reconhece que há uma força autoritária na demanda estética pelo “como devia ter sido” e que é tendencial repugnar o “como é” acidentado da obra e da interpretação. As pautas e os grandes mestres surgem como padrões de autoridade: servem para indicar e dobrar as interpretações mais recentes a padrões que nos são inacessíveis por não se poder viajar no tempo de modo a inquirir os grandes mestres acerca da indecisão gerada pela sua caligrafia numa pauta.

Da oposição entre autêntico e autoritário surge um metaponto que reúne a teoria de Peter Kivy com a de Lionel Trilling: existem tantas autenticidades quanto existem pessoas e a coexistência de autenticidades leva à procura de padrões autoritários que inviabilizem algumas formas de autenticidade. Este metaponto deixa de ser uma questão meramente estética ou relativa a questões de interpretação musical para conceber uma teoria social da autenticidade. A autoridade recebe palco na teoria do papel social de Erving Goffman: cada indivíduo, dependente da sua condição social, age de acordo com determinados padrões que permitem ou cancelam as suas possibilidades de movimento; deste modo, concebe-se um modelo dramaticamente autoritário para controlar a autenticidade. A teoria de Goffman não se coaduna com a ideia de autenticidade, mas com uma artificialidade que exerce autoridade: através do cumprimento de papéis sociais, deve convencer-se um público da capacidade de cumprir uma profissão ou uma empresa. Mas essas profissões ou empreendimentos têm historiais de como foram realizados antes e o valor histórico tem peso autoritário, que pressiona qualquer tentativa de autenticidade.

Bibliografia:

Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh Press, 1956.

Goodman, Nelson, *Languages of Art*, Nova Iorque: Hackett Publishing Company, 1968.

Kivy, Peter, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, 1997.

Kivy, Peter, "Orquestrando o Platonismo", trad. Vítor Guerreiro, in *Crítica*, <https://criticanarede.com/>, Março de 2016.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoön* in Hazard Adams org. *Critical Theory Since Plato*, 2004.

TRILLING, Lionel, *Sincerity and Authenticity*, Harvard University Press, 1972.

Palavras-Chave: Autenticidade; Autoridade; Interpretação; Elegância; Sociedade.

Título: Experiência estética e jogo no espaço urbano

Resumo:

O espaço urbano pode ser considerado um palco privilegiado quer para pensar algumas especificidades da experiência estética contemporânea, quer para ensaiar a relação entre arte e sociedade.

A minha proposta de comunicação desdobra-se em dois núcleos de análise, ou em dois caminhos que de diferentes modos se entrecruzam. Em primeiro lugar, visa mostrar como o conceito de jogo tem estado no coração de vários discursos teóricos (mas com um efeito muito concreto na praxis artística) relacionados com o espaço urbano e a experiência estética da cidade. Desde logo com Walter Benjamin, cujo interesse pela vida urbana, pela arquitectura e pela relação que a fotografia e o cinema mantêm com a cidade se particulariza frequentemente em torno da noção de espaço de jogo / manobra, a qual adquire assim um forte carácter social e político. Também as noções situacionistas de *dérive* e psicogeografia estão intrinsecamente ligadas a uma experiência lúdica do espaço, e Debord refere-se à importância que o trabalho seminal de Huizinga teve no entendimento situacionista da experimentação por via do jogo. Por último, Michel de Certeau, ao analisar as práticas espaciais e os discursos que constroem a habitabilidade, recorre ao léxico do jogo e em particular à noção de espaço de jogo, a qual contém a potência de contrariar a lógica totalitária e funcionalista que tendencialmente absorve a vida quotidiana.

No segundo momento da apresentação, e com vista a explorar as ressonâncias conceptuais da relação entre jogo e experiência estética da cidade, serão brevemente analisados três casos de estudo que tornam operativa essa constituição da experiência estética: 1) as fotografias de Paris de Atget, cujo espaço vazio contribui para a reconfiguração da imagem da cidade, libertando-a dos seus estereótipos e abrindo espaço para um novo imaginário; 2) os parques infantis que o arquitecto Aldo van Eyck construiu em Amesterdão entre 1947 e 1978, os quais, sendo literalmente lugares de jogo infantil, têm também por trás uma reflexão sobre o limiar entre estrutura e expressão, entre construção do espaço e liberdade de imaginação; 3) as performances urbanas de Francis Alÿs, artista belga sediado na cidade do México que, recorrendo à prática do caminhar e à herança situacionista, explora a relação entre a vertente lúdica e o gesto político e social.

Os diferentes pontos de vista teóricos e os próprios casos de estudo apontam no sentido de uma experiência estética que se constrói numa estreita relação com o conceito de jogo, num cruzamento entre o plano individual e o plano colectivo, resultando daí a sua pertinência para a compreensão da relação entre arte e sociedade.

Palavras-chave: Espaço urbano; jogo; experiência estética; arte; sociedade

Bibliografia

ANDREOTTI, Libero, *Spielraum: W. Benjamin et L'architecture*, Paris: Éditions de la villette, 2011.

BENJAMIN, Walter, *A Modernidade*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

BENJAMIN, Walter, *Gesammelte Schriften*, 7 vols., ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974-1989.

BENJAMIN, Walter, *Imagens do Pensamento*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien I: Arts de faire*, Paris: Gallimard, 1990.

DEBORD, Guy (ed.), *Internationale situationniste. Bulletin central éd. par les sections de l'Internationale situationniste*, 12 nr., Paris, Jun 1958-Sep 1969.

DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, Paris: Gallimard, 1992 [1967].

HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*, London/Boston/Henley: Routledge and Keagen Paul 1980 [1938].

LEFAIVRE, Liane; ROODE, Ingeborg de, (ed.), *Aldo van Eyck. The playgrounds and the city*, Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam; Rotterdam: NAI Publishers, 2002.

LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'Espace*, Paris: Anthropos, 1974.

TAUSSIG, Michael, "Politics, play, and art. Documenting «Afghanistan»", in *Francis Alÿs: Reel-Unreel*, Milão: Editoriale Mondadori, 2014.

Título: A “visão háptica” como estética fenomenológica em Merleau-Ponty

Resumo

O núcleo fundamental da nossa comunicação visa reflectir filosoficamente sobre a “visão háptica” enquanto noção operatória e heurística da experiência estética. Para tal, partiremos dos pressupostos essenciais do pensamento filosófico de Merleau-Ponty, a saber a ideia de filosofia como *style*, maneira de ver o mundo e de capturar o *logos* sensível do mundo, a sua textura e a percepção como sendo já expressão; o corpo fenomenológico, enquanto oferta do filósofo e do artista, como «*logos* do mundo sensível», e presença primordial do nosso ser-no-mundo (*Dasein*). Esta ancoragem permitir-nos-á avançar a hipótese da visão háptica como gesto fundativo da «reabilitação ontológica do sensível» (Merleau-Ponty) e como leitura compreensiva dos fenómenos culturais e artísticos. Ainda que brevemente, convocaremos também para o debate conceptual a perspectiva de Deleuze sobre a questão.

Como expressão concreta desta possibilidade, procuraremos elaborar uma reflexão fenomenológica a partir do evento pictural e cinemático, onde a nosso ver, se dá de modo originário se mostra a visão háptica, enquanto refundação da subjectividade humana como intercorporeidade. Segundo Gilles Deleuze, a função háptica revela-nos que «é preciso levar ao pé da letra o que nos ensina a visão: que *por ela tocamos* o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda a parte, próximos tanto do distante quando das coisas próximas». Na verdade, em termos históricos, a expressão “háptica” aparece pela primeira vez nos estudos sobre estética do historiador de arte austríaco Aloïs Riegl. Deleuze apropria-se do conceito e expande-o no sentido da sua filosofia.

Na concepção fenomenológica merleau-pontiana o visível toca-me de todas as partes e o meu olhar é “palpação” do visível. Ver é como apalpar pelo olhar, pois «o olhar envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis» (Merleau-Ponty). O tocar, enquanto experiência sensível, torna-se o lugar fundamental para repensar a visão, a percepção e a própria espacialidade, o modo como vemos o que nos aparece, a coisa mesma. O óptico advém háptico. Há, portanto, uma função háptica inerente ao olhar. Esta função háptica, que não é somente a do olhar, como em Riegl, Deleuze ou em Maldiney, mas que para Merleau-Ponty está igualmente inscrita nas próprias coisas, permitindo uma fecunda intimidade entre o olhar entrelaçado do *corpo de carne (voyant)* e a *carne do mundo (visible)*.

Assim sendo, podemos afirmar que olhamos com as mãos e apalpamos com os olhos. As mãos vêm e olhos apalpa. A pulsão do olhar (percepção) gera o movimento do corpo que *se toca* e *toca* as coisas do mundo. É-se tocado (passivo), pelo olho que vê, que leva ao tocar (activo). O olhar desnuda o corpo do outrem para contemplar o objecto desejado, como se o olhar fosse conduzido pela mão que deseja desnudar um corpo. Merleau-Ponty afirma, assim, depois de Freud, e antes de Deleuze, a função háptica do olhar. Quando Merleau-Ponty escreve que é preciso «reaprender a ver o mundo», não se trata de traduzir o que estamos a ver ou verbalizar o que vemos, mas que é preciso partir da coisa mesma, no fundo do seu silêncio, para que possamos ser conduzidos à sua expressão mais plena. Trata-se de levar ao extremo o que a visão nos ensina.

O termo háptico, conceptualizado essencialmente por Gilles Deleuze, no seu livro *Francis Bacon. Logique de la sensation*, para além de se dizer em diversos sentidos, trata-se de uma visão diferente da visão óptica. O nosso intuito fundamental é o de vermos até que ponto a expressão “visão háptica” poderá inaugurar uma nova compreensão da sensibilidade (*aisthesis*), e em que medida a poderemos tratar

filosoficamente a partir da “reabilitação ontológica do sensível” anunciada por Merleau-Ponty. Dizer que o corpo é vidente, é dizer que o corpo é visível, que se incorpora à totalidade do visível, porque tanto a visão como o tocar se faz do meio do mundo e de dentro do ser. O mesmo em mim é visto e vidente, tal como me toco tocante. Esta reflexão não se encerra na imanência de uma subjectividade desencarnada, mas, pelo contrário, ela abre o corpo de carne à carne universal do mundo.

A reversibilidade não diz respeito apenas ao ver e ao tocar, mas a qualquer sentido, porque ela é o modo originário da *re-flexão* e de pensar as coisas, do mundo em nós e de nós no mundo. Na verdade, tanto a filosofia como a arte são dois modos de pensamento, quer dizer de ordenar o caos do ser. A filosofia através da construção conceptual, a arte através da composição de sensações. Tanto uma como outra não abrem mão do infinito (caos), que procura pensar compondo e compor pensando. É inevitável, portanto, quer em Merleau-Ponty quer em Deleuze, ultrapassar a categoria de transcendência como aquilo que abre o Ser ao encontro inesperado do diverso. «É como uma passagem do finito ao infinito» (Deleuze).

Palavras-chave: estética – hapticidade – visibilidade – fenomenologia – corporeidade

Bibliografia mínima

Denis DIDEROT, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, texte établi par J. Assézat, Garnier, 1875-77, I, pp. 279-342.

Gilles DELEUZE – F. GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Éditions Minuit, Paris 1991, p. 171.

_____, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, Vol. I-II, La Roche-sur-Yon 1981.

Henri MALDINEY, *Regard Parole Espace*, Cerf, Paris 2013.

Herman PARRET, «Spatialiser haptiquement : de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder», dans *Actes Sémiotiques* 112 (2009), consulté le 20/03/2019, URL : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/2570>.

John BERGER, *Ways of seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, London 1973.

Maurice MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Coll. «Folio essais», Paris 1964.

_____, *Le visible et l'invisible suivi de Note de travail*, Gallimard, Paris 1964, p. 174.

_____, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.

Pierre RODRIGO, «Voir et toucher. L'optique, l'haptique et le visuel chez Merleau-Ponty», in Mauro Carbone (dir.), *L'empreinte du visuel : Merleau-Ponty et les images aujourd'hui*, MétisPresses, Genève, 2013.

René DESCARTES, *Dioptrique*, Vrin-CNRS, Paris 1964-1974.

Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1939)*, Payot, Paris 2013.

PERFORMATIVIDADES DEL ARTE Y EL DISEÑO EN PROCESOS DE INNOVACIÓN SOCIAL. UNA PERSPECTIVA SISTÉMICA

En esta comunicación se propone abordar la capacidad performativa de ciertas prácticas artísticas y de diseño actuales que inciden en contextos sociales con la voluntad de afectar e influir en los estilos de vida y hábitos de lo cotidiano. En el caso del arte podría decirse que son iniciativas que cuentan con antecedentes como la tradición contemporánea de la estética relacional y el arte contextual, mientras que en diseño provienen de una visión avanzada del diseño de sistemas y servicios. En ambos casos, aquí nos interesan las visiones implicadas en procesos de cambio social que tengan como objetivo procurar vías posibles de transición hacia modos de vida sostenibles. Cabe decir que en este desarrollo entendemos cómo sostenibles tanto una concepción macro, que apunta a preocupaciones globales principalmente relacionadas con la cultura ecológica y material, como un enfoque micro, que atienda a las actividades de la vida cotidiana, las creencias y subjetividades.

Las prácticas artísticas y de diseño que se enmarcan en el territorio que pretendemos trazar coinciden, también, en trabajar desde una perspectiva sistémica, incluso dentro de lo que se denominan *wicked problems*. Es decir, consideran el objeto de estudio o producción como una pieza más dentro de un sistema complejo, donde los componentes están interrelacionados en forma de redes distributivas. Por lo mismo, su comportamiento se dará desde la acción, en colaboración participativa, con perspectivas a largo plazo, desde la empatía y siempre como solución temporal, transicional.

Para centrar esta propuesta teórica se propone un estudio de caso, a través de la comparativa entre una práctica de diseño y una artística que comparten como hilo conductor una visión ética de la problemática actual de acceso a la vivienda y gentrificación turística. Se trata de los proyectos *La Venezia che non si vede*, del artista Antoni Abad, y La Borda, cooperativa de viviendas en cesión de uso en Barcelona.

La Venezia che non si vede fue presentado en la Bienal de Venecia 2017 y, entre otras acciones, crea una aplicación de móvil (*Blind.wiki*) para recoger descripciones de lugares de la ciudad de Venecia relatados por personas invidentes. Además de aportar una interpretación del lugar a través de otros sentidos, se enfatiza la importancia de la memoria colectiva y de los modos de vida de un pasado reciente en el cual la ciudad estaba habitada por los venecianos y no por los turistas.

Por su parte, el primer edificio de la cooperativa de viviendas en cesión de uso La Borda, construido por el estudio de arquitectura colaborativa La Col, propone un sistema de vivienda desmarcado del mercado especulativo y diseñado para que los espacios compartidos potencien los vínculos sociales de sus habitantes.

En ambos ejemplos no se plantea una pieza de arte o un producto de diseño, sino que se genera un conjunto de acciones o actuaciones que contribuyen a convertir a los agentes implicados en agentes de cambio/para el cambio. De esta manera, nos alejamos de la idea del diseño “solo instrumental” o del arte “solo removedor de conciencias”, y avanzamos hacia una concepción conjunta de incidencia en el estadio micro de la subjetividad y las formas de vida de la cotidianidad que, a su vez, son capaces de ser replicadas y escaladas para llegar a afectar en un estadio macro para la sostenibilidad.

Palabras clave:

Arte, Diseño, Innovación social, performatividad, *wicked problems*

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc (2012). *La comunidad ilusoria*. Barcelona: Gedisa
- Borriaud, Nicolas (1998). *Esthétique relationnelle*. Paris: Les presses du réel
- Findeli, Alain (2001). *Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion*. Design Issues: Vol 17, N 1
- Garcés, Marina (2016). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra
- Kossoff, Gideon (2019). *Cosmopolitan Localism: The Planetary Networking of Everyday Life in Place*. Cuaderno 73 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo, Argentina
- Goodman, Nelson (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor
- Rancière, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique Editions
- Rolnik, Suely; Guattari, Félix (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños
- Irwin, Terry (2012). *Wicked Problems and the Relationship Triad*. En: *Grow Small, Think Beautiful: Ideas for a Sustainable World*. Totnes: Schumacher College, Floris Books
- Vilar, Gerard (2017). *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Salamanca: Universidad de Salamanca
- VVAA (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca

(Des) encuentros en la dramaturgia contemporánea:

Un hogar para el público en el hecho escénico.

Resumen (Abstract)

En el marco del VI Congreso Ibérico de Estética sobre "Arte y Sociedad", este texto se presenta como guía para una propuesta de comunicación en las sesiones paralelas al encuentro. Como eje de análisis, se tomará la problematicidad asociada a la gestión del papel del público en las artes escénicas contemporáneas.

Ya desde el siglo XX se han sucedido reformulaciones constantes de este elemento base del hecho teatral. La aparente pasividad del espectador parecía el elemento clave para la democratización de la escena contemporánea, por lo que numerosas corrientes del llamado teatro postdramático y teatro postespectacular han intervenido y subvertido una y otra vez la relación del público con el dispositivo escénico.

En esta intervención, daremos cuenta de las principales apuestas que a este respecto se han llevado a término, para analizar las consecuencias y el rendimiento de estas prácticas respecto a su objetivo. Deberemos acudir a los fundamentos del hecho escénico para interrogar al fenómeno de la teatralidad sobre su relación con el público. La pareja principal que emerge en este primer momento es la formada por *distancia* y *crítica*. Veremos, a través de los razonamientos de artistas, teóricos del arte y pensadores contemporáneos, hasta qué punto pueden comprometerse estas categorías cuando se hace, de un modo u otro, "dramaturgia del público", es decir, cuando se reclama del público un tipo concreto de acción. Desde este mismo lugar, saldrán al paso cuestiones tan acuciantes como la intimidad del espectador con la obra, la asimetría en la relación del público con el artista, la legitimidad de la interpretación y la formulación del horizonte de expectativas.

Estas aproximaciones nos llevarán a remitir el fenómeno escénico a su origen colectivo, a la noción de *encuentro*. El espacio escénico no se reduce a las tablas sino que, en tanto que alcanza la mirada del asistente, se instala en una zona liminar que sólo se sostiene en la reunión. Con la resonancia de las categorías de templo y fiesta que Eugenio Trías maneja en su fenomenología del símbolo, estaremos en condiciones de presentar la idea de "cita" como la

genuina de la teatralidad. Esto nos remite al privilegio que el carácter eventual concede al teatro respecto a otras artes. Se abre así la reflexión a un lugar desalojado de artificios, en el que prima el elemento comunitario, festivo, comunicacional y efímero de la representación. Un público que consigue reconocerse en común sin que la singularidad de la percepción quede comprometida por la masa. Desde este ángulo, la figura del artista se define en su capacidad de crear mediante la *acción*, acción que de algún modo conserva el tono fugitivo e inmemorial de la celebración y las astucias estéticas de la imaginación. El público, por su parte, se afirma como el gran Otro, el abismo de la exterioridad dentro del espacio escénico liminar, por lo que, mientras atiende, "mira", y en ese admirar y maravillarse se ejecuta el sinfín de posibilidades de su papel testifical.

De vuelta a las estrategias contemporáneas de dramaturgización del espectador, podremos analizar en el debate el rendimiento de este enfoque en relación al futuro de las artes vivas y otras corrientes, las posibilidades de nuevos pactos, ficciones e incluso la fecundidad de invitar a la conversación la siempre presente relación entre ética y estética.

Palabras Clave: Teatralidad, teoría escénica, público, dispositivos de participación, exterioridad.

Bibliografía básica

Nancy, Jean – Luc, *La comunidad desobrada*. Arena Libros, Madrid (2001)

Cornago, Óscar, *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*. Abada Eds, Madrid (2015)

Pardo, José Luis . *Las formas de la exterioridad*. Ed. Pre-textos, Valencia (1992)

Trías, Eugenio-. *Ciudad sobre Ciudad*. Ed. Destino, Barcelona (2001)

Sánchez, José Antonio. *Dramaturgias de la Imagen*. Ed. Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca (2002)

Autorretratos: autoimagens de diretores

Palavras-Chave: *autorretrato; autoimagem; diretor; cinema; teatro*

São relativamente comuns peças de teatro ou filmes nos quais os próprios diretores das obras aparecem em algumas cenas. Na grande maioria desses casos, eles comportam-se como atores, representando a determinadas personagens. No entanto, há alguns casos em que diretores representam mais “a si mesmos”, ou a uma imagem que gostariam de construir acerca deles próprios, do que possuem um papel como o de qualquer outro ator. É essa possibilidade que esta comunicação pretende abordar.

Certamente, trata-se de uma opção estética que pode ser entendida como uma quebra de quarta parede, como um movimento de distanciamento capaz de lembrar aos espectadores de que, a despeito dos possíveis graus de imersão na trama ou de identificação com as personagens, está-se perante uma obra de ficção. Já há farta bibliografia, especialmente a partir das reflexões brechtianas, que toma esta via teórica como base para suas reflexões.

O que se propõe aqui é uma via alternativa: a de que a noção de autorretrato, tão marcante na pintura desde o Renascimento, possa ser uma chave para o entendimento do que está em jogo quando o diretor resolve “mostrar-se” perante seus espectadores. Por mais que uma série de filmes ou peças, onde esta situação aconteça, não possa ser resumida à construção de uma autoimagem, isso não significa que este ponto de vista não possa conter questões fundamentais acerca de determinados trabalhos. Para manter-se ainda no campo da pintura, ninguém diria que “As Meninas” são apenas um autorretrato de Velásquez; contudo, uma análise do quadro que desprezasse o fato de que há uma autorrepresentação na imagem, seria incapaz de perceber boa parte das leituras que a obra pode oferecer.

Para esta fala, focar-se-á em quatro diretores distintos que, em mais de uma encenação ou filmagem, fizeram-se presentes como “si mesmos”: o brasileiro José Celso Martinez Corrêa, o polonês Tadeusz Kantor, o britânico Alfred Hitchcock e o iraniano Jafar Panahi. A organização e as temáticas das obras são as mais variadas possíveis, assim como a forma de aparição e produção da autoimagem em cada um desses universos artísticos. Ainda assim, os quatro artistas compartilham da estratégia

comum de transformar a própria aparição em cena como um meio de produção e reflexão acerca dos possíveis espaços simbólicos entre artista e sociedade. José Celso investe-se de poderes xamânicos; Hitchcock faz aparições ironicamente irrelevantes frente aos crimes que se desenvolvem no roteiro; Kantor anda em cena de um lado para o outro como um maestro irritado com o que vê; enquanto Panahi literalmente toma a direção de um automóvel, fazendo-se de motorista, enquanto conversa sobre uma série de assuntos com suas personagens.

Sem dúvida, há em cada um deles uma abordagem diferente sobre os possíveis espaços artísticos junto à vida social. Entretanto, não se tratará aqui de optar entre uma dessas possíveis (auto)imagens produzidas pelos artistas como a que contém em si a percepção mais adequada da relação entre arte e sociedade, mas de ver nessas quatro possibilidades distintos topos – entorno dos quais tanto esses, como muitos outros artistas, constroem suas identificações e expectativas perante a coletividade. Embora não se planeje afirmar que há quatro e apenas quatro respostas a esta questão, a extensão temporal desse grupo – dos final dos anos 50 até hoje –, assim como a geográfica, atravessando países tão distintos no ocidente, pretende demonstrar que há, dentro da arte contemporânea ocidental, algumas narrativas e imagens com as quais os artistas têm se identificado com bastante frequência. Mesmo que a breve exposição destas não permita uma reflexão mais alongada sobre o tema, acredita-se que os casos expostos possuam um certo valor paradigmático.

Bibliografia Resumida

ARASSE, Daniel. *Le Détail*. Paris : Flammarion, 2014

BOND, Antony ; WOODALL, Joanne (org.). *Self Portrait – Renaissance to Contemporary*. London: National Portrait Gallery, 2005.

CALABRESE, Omar. *L'Art de l'Autoportrait*. Paris : Citadelle & Mazenod, 2006.

ECKHARD, Neumann. *Mitos de Artista*. Madrid: Tecnos, 2016.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2014.

HEINICH, Nathalie. *Être Artiste*. Paris : Klincksieck, 1996.

JUNOD, Phillipe. L'atelier comme Autoportrait. In : GRIENER, P. ; SCHNEEMAN, P. (org.) *Images de L'artiste*. Berna: Peter Lang, 1998

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista*. Lisboa: Presença, 1988.

LEVEY, Michael. *The Painter Depicted*. London: Thames and Hudson, 1981.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A Estetização do Mundo*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

CLONACIÓN DE LAS ARTES, FALSIFICACIONES Y DESARROLLO DE LA SOCIEDAD

PALABRAS CLAVE: AURA, REPRODUCTIBILIDAD, VALORACIÓN, ESTÉTICA

– Transformaciones de las artes visuales y representación visual en el arte.

Los nuevos sistemas de reproducción digital de obras de arte permiten adquirir a módico precio obras que antes solo serían accesibles a unos pocos. El concepto de “aura” al modo de Benjamin puede ser reconsiderado cuando en casa cada uno puede poseer las obras, ¿logran la experiencia aurática? Según las teorías derivadas de Danto, Dickie y los contextualistas anglosajones, las obras de arte dependen en su ser del contexto. Frente a estas teorías que se basan en la percepción estética, a partir de Kant. Desde el punto de vista en que la percepción puede ser idéntica, estéticamente, y la valoración de dicha obra (subjetiva y aun mayor que la original, en cuanto es propiedad mía y puede ser contemplada en el domicilio del propietario de múltiples modos) ¿son la misma obra? La contribución de empresas como FACTUM ARTE y su expansión de modo masivo puede hacer que los clones se hagan comunes y que las artes plásticas se conviertan en artes similares a la literatura, pese a Goodman, e incluso también las falsificaciones, puedan ser concebidos de modo prácticamente idéntico a los originales, como valor de consumo o contemplación. Esto evitaría el problema del elitismo especialmente producido en las artes plásticas (pintura, escultura y similares) que solo están al alcance de una pequeña franja de la población y en ciertos museos. Analizar los cambios que este proceso tecnológico puede desarrollar en la concepción de las artes en general y su expansión posible es fundamental ante lo que parece una gran revolución en el sistema de producción de las artes y su valoración.

BIBLIOGRAFÍA

Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

Araguz, Martín (Ed.) *Neuroestética*, Saned, SEN (Sociedad Española de Neuroestética) Madrid, 2010.

Beardsley, Monroe C. “On the Generality of Critical Reasons” *Journal of Philosophy* 59: 477 – 486.

Bourdieu, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, París, 1979.

Bourdieu, Pierre, *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* con Luc Boltanski, Robert Castel y Jean-Claude Chamboredon, Éditions de Minuit, París, 1965.

Bourdieu, Pierre, *L’Amour de l’art. Les musées et leur public* con Alain Darbel y Dominique Schnapper y Alain Darbel, Les Éditions de Minuit, París, 1966.

Budd, Malcolm *Values of Art*, Penguin Books, Nueva York, 1996. Especialmente su capítulo: “Intersubjective Validity of Aesthetic Judgments”.

Budd, Malcolm, "The intersubjective Validity of Aesthetic Judgements", *The British Journal of Aesthetics*, 41/4 (Octubre 2007), 333-71. Y reeditado en *Aesthetic Essays*, Oxford University Press, Oxford, 2008.

Danto, Arthur Coleman, *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art*, Open Court, Chicago, 2003.

Danto, Arthur Coleman, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, University of California Press, Berkeley/Londres, 1998.

Danto, Arthur Coleman, *The State of the Art*, Prentice-Hall, Nueva York, 1987.

Danto, Arthur Coleman, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge (Mass), 1981.

Dickie, George, *Art and value*, Blackwell, Oxford, 2001.

Dickie, George, *The art circle: a theory of art*, Evanston, Chicago Spectrum Press, Chicago, 1997.

Dickie, George, *Art and the aesthetic: an institutional analysis*, Ithaca, Cornell University Press, Nueva York, 1974.

Dickie, George, *Evaluating art*, Temple University Press, Philadelphia, 1988.

Dickie, George, *Aesthetics, an Introduction*, Pegasus, Indianapolis, 1971. Aquí aparece el capítulo IV: "The Evaluation of Art".

Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Presses universitaires de France, París, 1967.

Dutton, Denis, *The Art Instinct: Beauty, pleasure and human evolution*. Bloomsbury Press, Nueva York, 2009.

Freeland, Cynthia, *But is it art? (An Introduction to Art Theory)*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

Gilmore, Jonathan, "A Functional View of Artistic Evaluation" *Philosophical Studies* 155 (2), pp. 289 – 305.

Jonathan Gilmore, "Criticism", en *The Routledge Companion to Aesthetics*, edited by Dominic Lopes, and Berys Gaut, Taylor and Francis, Londres y Nueva York, 2013.

Goldman, Alvin Ira, *Aesthetic Value*, Westview Press, Boulder, 1995.

Goldman, Alan H. "There are no Aesthetic Principles", en *Contemporary Debates in Aesthetics and The Philosophy of Art*, Matthew Kieran (Ed.), Blackwell, Oxford, 2015.

- Gombrich, Ernst, *Art and Illusion, a Study in the Psychology of pictorial Representation*, Phaidon Press, Nueva York, 2005.
- Goodman, Nelson, *Languages of art: an Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968.
- Hyman, John, *The objective Eye (Colour, Form, and Reality in the Theory of Art)*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.
- Margolis, Joseph, "The Identity of a Work of Art", *Mind*, vol. 68, 1959, p. 50.
- Poggio, T., *L'occhio e il cervello. Che cosa significa "vedere"*, Roma-Nápoles, Theoría, 1991.
- Ramachandarn VS, Hirstein W, "The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience" *Journal of Conciousness Studies*, 1999; 6: 6-7.
- Shelley, J. "The Character and Role of Principles in the Evaluation of Art", *British Journal of Aesthetics*, 43, pp. 37-52, 2002
- Shusterman, R. "Evaluative Reasoning in Criticism", *Ratio*, 23, 1981, pp. 147-157.
- Sibley, Frank, *Objectivity and Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
- Siblely, Frank, "General Criteria and Reasons in Aesthetics" en *Essays on Aesthetics: Perspectives on the Work of Monroe Beardsley*, Temple University Press, Philadelphia, 1983. pp. 3-20.
- Siblely, Frank, "Aesthetic Essence", en Adele Tomlin y Richard Shusterman (Eds.), *The Value of Aesthetic Experience*, Routledge, Londres, 2007.
- Sparshott, F. *The Theory of the Arts*, Princeton University Press, Princeton, 1982.
- Steinberg, L. *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press. Oxford y Nueva York, 1972.
- Vermazen, B. "Comparing Evaluations of Woks of Art" en W. E. KENNICK (ed.) *Art and Philosophy*, St. Martin's Press, Nueva York, pp. 707-718.
- Walton, Kendall "Categories of Art", *Philosophical Review*, 79, pp. 334-367.
- Wollheim, R. *Art and Its Objects*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968.
- Gilmore, Jonathan "Criticism", en *The Routledge Companion to Aesthetics*, edited by Dominic Lopes, and Berys Gaut, Taylor and Francis, 2013
- Zeki, Semir, *Inner Vision of the Brain, an Exploration of Art and the Brain*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

Zemach, E., "Aesthetic Properties, Aesthetic Laws, and Aesthetic Principles", *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 46, pp. 67-73.

A «estética do limite» em Eugenio Trías

Resumo:

A reflexão estética do pensador catalão Eugenio Trías fundamenta-se no princípio de que a filosofia é um ato de criação (*poesis*) que usa a expressão escrita na procura de conhecimento. O filósofo é concebido como um compositor e um intérprete dos símbolos do seu tempo, na procura da máxima lucidez e autoesclarecimento crítico, servindo-se, para tal, de um determinado estilo, de uma certa imagética e de um determinado ritmo ou musicalidade.

A razão que está subjacente a este labor conceptual, na procura de sentido para as aporias cosmológicas, antropológicas, ontológicas e teológicas, reconhece-se como limite e fronteira. De modo distinto da ciência, esta gestação conceptual, por meio da criação literária, desenvolve-se no limite do encontro com o mistério e na fronteira daquilo que pode ser expresso e dito.

No confronto com a experiência da vida, a filosofia possui um duplo ritmo de contração e expansão, entre a unidade da sua ideia primigénia do ser mesmo e a recriação e variação na dispersão de âmbitos diversos. Estes, são traduzidos pelo autor de quatro grandes bairros, distintos e entrecruzados, com as seguintes características: 1) bairro ontológico-epistemológico (razão fronteira); 2) bairro ético-prático; 3) bairro simbólico-religioso; 4) bairro simbólico-artístico. Cada um possui uma autonomia relativa, sem subordinação hierárquica, que apresenta um conjunto de determinações pelas quais a razão acede à realidade.

Sem esta unidade diferenciada e a correspondente permeabilidade épica e lírica, o conceito filosófico perderia densidade e o dinamismo da máxima expansão, reduzindo-se a uma abstração, separada das fontes vitais da experiência e incapaz de despertar emoções. Para Eugenio Trías as melhores propostas filosóficas são aquelas que, no labor da procura da verdade, produzem uma profunda emoção estética, no reconhecimento de que a inteligência não é apenas uma faculdade de domínio, mas também uma demanda épica de desafio em torno do mistério do ser que nos envolve.

A realidade, concebida metaforicamente na região fronteira do limite, participa ao mesmo tempo do racional e do irracional, não se esgotando no projeto racionalista encerrado na imanência do logos, nem no projeto irracional que procura dispersar definitivamente o legado iluminista. Através desta ontologia do limite e da metáfora do

horizonte, procura-se uma nova inteligibilidade que não se reduza à conceptualização abstrata e estéril, à intuição ontologista, ou à crença dogmática, mas que inclua a criatividade do discurso metafórico transconceptual e o alcance infinito do dinamismo analógico do real.

Palavras chave: Estética, razão fronteiriça, poesia, limite

Bibliografia:

Fontes:

Trías, Eugenio, *Creaciones Filosóficas I e II*, Barcelona, Círculo de Lectores S.A., 2009.

Estudos:

Godínez, Héctor Sevilla, «Fronteras, lógica, cercos y arte. Hacia una ética-estética del límite y la tragedia en Trías y Lukács», in *Estudio*, n.º 19 (julio-diciembre 2014), pp. 103-115;

Martínez-Pulet, José Manuel, *Variaciones del limite*, Madrid, Editoril Noesis, 2003.

Oliveres, Antoni Comín, *La unidad perdida del ser y el pensar: sobre la razón fronteriza de Eugenio Trías*, Barcelona, Cristianisme i justícia, 2000;

Vilar, Gerard, «La aporía estética: arte, límite y verdad en E. Trías», in *Estudios Filosóficos*, Vol. 64, n.º 185 (2015), pp. 7-22.

ARTE Y JUECES (IM)PERFECTOS

Palabras-clave: Estética, arte, discapacidad sensible, juicio estético, jueces ideales

Las disfunciones sensitivas han quedado excluidas históricamente de la reflexión estética. Apenas tenemos datos por eso de cómo llegan a afectar la ceguera, la sordera o la anosmia en la apreciación estética. El motivo de este descuido u desidia reflexiva ha sido, sin duda, la atribución del juicio de gusto a facultades humanas como los afectos o la imaginación, que acaparando así toda la atención teórica desde los albores de la estética moderna, relegaron a la facultad puramente sensible a mera –pero insoslayable– puerta de acceso a la experiencia estética.

Aun así y pese a carecer en líneas generales de desarrollo teórico posterior, los pensadores del siglo XVIII se interesaron por la percepción sensible, empezando por Baumgarten, quien otorgó una importancia decisiva a los sentidos a la hora de fundar y dejar establecida la disciplina estética a mitad de la centuria como “scientia cognitione sensitivae”, o ciencia del conocimiento sensible, el conocimiento vinculado desde ese momento a la belleza en general y al arte en particular. Pero si por algo se preocuparon en este sentido los autores del siglo XVIII fue por un hecho individual y aparentemente irrelevante como el estado de los órganos perceptivos, para ellos sin embargo bastante trascendente por la repercusión que pensaban que podía llegar a tener en la pretendida dimensión general del juicio estético.

Para subsanar omisiones y desde el enfoque inclusivo que viene caracterizando a la estética actual, el objetivo de esta comunicación es rescatar el pensamiento sobre las discapacidades o *imperfecciones* perceptivas en el momento fundacional de la estética moderna, que se deja sentir sobre todo en la estética empirista británica –con Hutcheson y Addison, por ejemplo– y en la estética racionalista francesa –de la mano de Crousaz y Dubos, entre otros–. Como casos especialmente representativos de estas dos tradiciones estéticas, pretendemos centrarnos además en Hume y en Diderot.

En Hume, porque al intentar encontrar una norma del gusto y hacerla descansar finalmente en los jueces ideales, hizo gran hincapié en la necesidad de que sus sentidos estuvieran en perfecto estado. Cualquier alteración o disfunción sensitiva descartaba al individuo así como juez ideal, pero en ningún caso como juez *real*, dada la validez que otorgaba al mismo tiempo el autor escocés a todo pronunciamiento estético en cuanto pronunciamiento subjetivo. Luego el sujeto *imperfecto* podía enjuiciar también el objeto

artístico, aunque ese juicio, a diferencia del juez ideal o perfecto, difícilmente podía ser universalizable; pero nunca imposible, porque el juez ideal para Hume llegaba a serlo también con la práctica y el ejercicio en la comparación, que le permitían ir mejorando y adquiriendo una percepción y un gusto delicados. Reconociendo implícitamente así que el juez empezaba siendo real e imperfecto y que era con el tiempo como iba volviéndose ideal e invistiéndose de perfección, cabe suponer que todo sujeto podría superar al final sus imperfecciones o incapacidades –podría ser portador de buen gusto, en definitiva- con la preparación y el aprendizaje oportunos.

En Diderot, porque como teórico de la *sensibilité*, en primer lugar reflexionó sobre una disfunción sensible concreta como la ceguera, que entendió insólitamente no como una desventaja o un problema, sino como una oportunidad para desarrollar otras habilidades perceptivas y otros sentidos, el del oído y, fundamentalmente, el tacto –que alcanzaría singular realce así en los escritos del francés cuando en la tradición filosófica anterior había sido despreciado-. Pero después también porque esas reflexiones dejaron su impronta en su faceta de juez ideal –dicho en términos de Hume-, pues como crítico de arte, Diderot sintió una profunda admiración por los bodegones de Chardin en virtud precisamente de las propiedades táctiles, más que visuales, que adquirirían los objetos al ser llevados al espacio del cuadro de una manera extremadamente verosímil y que hacía en última instancia -como el propio Diderot diría- querer alargar la mano hacia ellos, tocarlos, que no es sino lo que hace al final el invidente en su contacto con el mundo y, por ende, con el universo de las artes plásticas.

Bibliografía:

- DIDEROT, Denis: *Carta sobre los ciegos seguido de Carta sobre los sordomudos*, Valencia: Pre-Textos/Fundación ONCE, 2002.
- DIDEROT, Denis: *Escritos sobre arte*, Madrid: Siruela, 1994.
- FEENEY, David: *Towards an Aesthetics of Blindness*, Nueva York: Peter Lang Publishing, 2007.
- GLAUS, John y SEZNEC, Jean (eds.): *On Art and Artists: An Anthology on Diderot's Aesthetic Thought*, Dordrecht: Springer Netherlands, 2011.
- GRATACÓS MASANELLA, Rosa: *Otras miradas. Arte y ciegos: tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Octaedro, 2006.

- GUASCH, Anna M^a: *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Serbal, 2003.
- GUYER, Paul: “The Standard of Taste and the ‘Most Ardent Desire of Society’”, en *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- HUME, David: *Sobre la norma del gusto y otros escritos sobre estética*, Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, 2008.
- HUME, David: *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid: Tecnos, 1988.
- HUME, David: *Investigación sobre los principios de la moral*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- JIMÉNEZ, José: *Crítica en acto: textos e intervenciones sobre arte y artistas contemporáneos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2012.
- KORSMEYER, Carolyn: *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*. Barcelona: Paidós, 2002.
- LEVINSON, Jerrold: “Hume’s Standard of Taste: The Real Problem”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 60, n. 3, 2002.
- RIBEIRO, Brian: “Hume’s Standard of Taste and the De Gustibus Sceptic”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 47, n. 1, 2007, pp. 16 – 28.
- ROSS, Stephanie: “Humean Critics: Real or Ideal?”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 48, n. 1, 2008, pp. 20-28.
- TAFALLA, Marta: “Anosmic Aesthetics”, *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 4, 2012, pp. 513-531.

How is it possible to make ecological aesthetics a device for museum education?

Case study at the Museo del Agua Fundación EPM

Performativity and urban spaces in contemporary art.

The aim of the case study is to delve on the possibilities of ecological aesthetics to build a pedagogical device in the museum, and how it can support, as a priority, the construction of a new ethos that takes care of the environment.

Ecological Aesthetics generates ecological awareness in the daily activity and within responsible aesthetic experiences, and has a major role in addressing the environmental crisis. It is based on the conception of museums as suitable scenarios to educate and raise awareness among the visitors, emphasizing museum education through the use of a pedagogical device, which enhances the importance of protecting the environment.

According to the previous statement, the Museo del Agua of Fundación EPM (Empresas Públicas de Medellín), located at Medellín Colombia, was selected as a case study to identify how ecological aesthetics can be a pedagogical device for the institution.

The main theme of this museum is water and the use that mankind gives it; through science, art and technology it generates experiences for learning, interaction, enjoyment and reflection. Sustainable Development objectives are implemented in EPM's policies, lined within the programs and projects of Fundación EPM. In addition, the Value Responsibility with the Environment was selected as one of the institutional values, which should be a guide for institutional development and impact on communities.

The information obtained for this case study results from a research conducted over a period of five months. At the end of the research, in order to obtain results and discussions, a performance was implemented: *El simple balance de las cosas* directed through the methodology of the performative ethnography, with the group of mediators of the Museum, who helped answering the main question: how can ecological aesthetics be a device for museum education?

Key words: ecological aesthetics, museum, pedagogical device, performative ethnography, mediation.

Bibliography

- Abramovic, M. (Director). (2016). *The space in between* [Motion Picture].
- Alexander, B. K. (2013). Etnografía performativa: La representación y la incitación de la cultura. In N. K. Denzin, & Y. S. Lincoln, *Manual de Investigación cualitativa Volumen III: estrategias de investigación cualitativa*. (pp. 94-153). Barcelona: Gedisa.
- Arjona, M. J. "The Simple Balance of Things". JCVA, Tel Aviv.
- Arribas Herguedas, F. (2014). Ecología, estética de la naturaleza y paisajes humanizados. *Enrahonar. Quaderns de Filosofia* , 53, 77-91.
- Ball, S. J. (2003). The teacher's soul and the terrors of performativity. *Journal of Education Policy* , 18, 215-228.
- Berleant, A. (1991). *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press.
- Brady, E. (2009). Environmental Aesthetics. *Encyclopedia of Environmental Ethics and Philosophy* , 1, 313-321.
- Carlson, A. (2011). Aesthetic Appreciation of Nature and Environmentalism. *Royal Institute of Philosophy Supplements* , 69, 137-155.
- Carlson, A. (1984). Nature and positive aesthetics. *Environmental Ethics* , 6, 5-34.
- Carroll, N. (1993). Being Moved By Nature: Between Religion and Natural History. In S. & Kemal, *Landscape, Natural Beauty and the Arts* (pp. 244-266). Cambridge,; Cambridge University Press.
- Cheng, X. (2013). On the Four Keystones of Ecological Aesthetic Appreciation. In S. C. Estok, W., C. Kim, S. C. Estok, & W.-C. Kim (Eds.), *East Asian Ecocriticisms A Critical Reader* (pp. 221-236). New York: PALGRAVE MACMILLAN®.
- DeCarli, G. (2006). *Un Museo Sostenible: Museo y Comunidad en la Preservación Activa de su Patrimonio*. San Jose, Costa Rica: UNESCO.
- Falk, J. H., & Dierking, L. D. (2016). *The Museum Experience Revisited*. London: Routledge.
- Gardner, H. (1993). *Arte, mente y cerebro*. Barcelona: Paidós.
- Gobster, P. H. (2008). Yellowstone Hotspot Reflections on Scenic Beauty, Ecology, and the Aesthetic Experience of Landscape. *Landscape Journal* , 27:2-08, 291-308.
- Gobster, P. H., Nassauer, J. I., Daniel, T. C., & Fry, G. (2007, 5). The shared landscape: what does aesthetics have to do with ecology? *Science+Business Media B.V* , 959-972.
- Griffin, J. (2011). The museum education mix: Students, teachers and museum educators. *Understanding Museums: Australian Museums and Museology* . (D. G. Paroissien, Ed.) Australia: National Museum of Australia. Retrieved 01 15, 2019, from http://nma.gov.au/research/understanding-museums/JGriffin_2011.html
- Hein, G. (1999). Is Meaning Making Constructivism? *The Exhibitionist* , 18(2), 15-18.
- Hepburn, R. (1996). Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty. In B. Williams, & A. M. Eds., *Wonder and Other Essays*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). Changing values in the art museum: Rethinking communication and learning. *International Journal of Heritage Studies* , 6(1), 9-31.
- Hopper-Greenhill, E. (2007). *Museum and Education: purpose, pedagogy, performance*. London: Routledge .

Javis, P., Holford, J., & Griffin, C. (1998). *The Theory and Practice of Learning*. London: Kogan page.

Kant, I. (2013). *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa.

Kolb, A., & Kolb, D. (1999). Bibliography of research on experiential learning theory and the Learning style inventory. Cleveland, OH: Department of Organizational Behavior, Weatherhead School of Management Case Western Reserve University.

Leinhardt, G., & Crowley, K. (2002). Objects of learning, objects of talk: Changing minds in museums. In S. E. Paris, *Perspectives on object-centered learning in museums* (pp. 301-324). Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.

Matusov, E., & Marjanovic-Shane, A. (2012). Diverse approaches to education: Alienated learning, closed and open participatory socialization, and critical dialogue. *Human Development* , 55(3), 159-166.

Piaget, J. &. (1952). *The origins of intelligence in children* (Vol. 8). New York: International Universities Press .

Toadvine, T. (2010). Ecological Aesthetics. In H. Sepp, & L. Embree (Eds.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics, Contributions to Phenomenology* (pp. 85-91).

Arte callejero y apreciación estética: la influencia de lo ético y conceptual

Palabras claves: arte callejero; graffiti; experiencia estética; relación ética-estética; categorías artísticas

Una pared pintada en la vía pública. — Las expectativas que esta idea puede suscitar serán obviamente diferentes dependiendo de la persona en cuestión; pero, en términos generales, podemos afirmar que la reacción de muchas personas hoy es muy diferentes a la que hubiera sido hace veinte años y, a su vez, esta sería diferente a la que hubiera sido hace cincuenta años. ¿Qué ha cambiado? Nuestra manera de entender el fenómeno del arte callejero o urbano (*street art*) y, con el cambio en nuestra comprensión, nuestras expectativas y reacciones ante este tipo de manifestación artística.

Lo que pretende la presente comunicación es utilizar los recursos de la estética contemporánea para iluminar nuestra experiencia del arte urbano, esto es, nuestra capacidad de apreciarlo. Este trabajo filosófico se debe hacer prestando la debida atención y estableciendo las necesarias continuidades entre la labor filosófica y (a) el trabajo de investigación que ya ha comenzado a generar una historia del arte urbano, (b) los estudios y las críticas—ya sean dedicadas a obras concretas, a artistas individuales o a movimientos colectivos—y (c) el estudio y documentación de los procesos creativos y motivaciones artísticas de los diferentes artistas y movimientos.

A la hora de reflexionar y aclarar las ideas, explícitas o implícitas, que nos influyen cuando nos situamos ante una pared pintada con spray en una de las calles de nuestras ciudades o pueblos, debemos diferenciar entre, por un lado, (i) maneras de conceptualizar y entender esa realidad que son propias del arte urbano y de los discursos

artísticos y culturales aledaños y, por otro lado, (ii) nociones y pensamientos que encuentran su origen en debates que se han dado en filosofía del arte en un ámbito más general o que, al menos, se originaron en otras artes o prácticas artísticas. En lo que respecta al segundo punto, el interés reside en ver cómo las opciones generadas en esos debates pueden adaptarse a la realidad del arte urbano y cómo, a su vez, el arte urbano puede dejar su propia impronta en esos debates que abarcan otras artes, quizás mostrando caminos poco frecuentados y que pueden ser de utilidad más allá del propio arte urbano.

Una primera parte de la comunicación consistirá en examinar hasta qué punto es filosóficamente posible—y, desde el punto de vista de nuestras prácticas apreciativas, deseable—la distinción entre (1) arte urbano, (2) graffiti y (3) obras de artes públicas (*public art*) (Riggle 2010; Baldini 2016). Así pues, estableceré la influencia de las diferentes opciones a la hora de distinguir entre estas tres categorías en nuestra experiencia estética del arte que nos encontramos en la vía pública.

En segundo lugar, expondré como la asociación del arte urbano con la violación de la propiedad privada o, al menos, la no obtención del consentimiento por parte de los propietarios de las paredes (ya sea la propiedad pública o privada, individual o colectiva) puede influir en nuestra manera de apreciar estéticamente el arte urbano (Bacharach 2015). Obviamente, habrá que dilucidar en qué grado asumir la falta de consentimiento por parte de los propietarios de las paredes es razonable hoy en día y si se pueden sostener intuiciones de este tipo cuando tantas obras de arte urbano se hacen por encargo.

Sin distanciarnos mucho del problema del consentimiento y de la violación de la propiedad privada, explicaré la relación entre este debate desarrollado en la esfera del arte urbano, por una parte, y el trabajo filosófico dedicado a la relación entre ética y

estética, y que en la tradición occidental ya toma carta de naturaleza en Platón y Aristóteles; sin que admitir que nos contemplan dos milenios y medio de discusión sobre la posibilidad de conectar arte y moral signifique ignorar que las nuevas perspectivas y conceptualizaciones que se han incorporado en los tres últimos siglos (vía Hume y Kant) y en tres últimas décadas (por ejemplo, Carroll 2000, Gaut 2007 y Kieran 2006).

Concluiré utilizando las estrategias filosóficas recientes más satisfactorias en lo que se refiere a cómo lo moral influye o, por el contrario, se mantiene al margen de lo estético para así explicar de que manera nuestras preferencias teóricas en este ámbito condicionan nuestra manera de experimentar, apreciar y valorar el arte urbano. Solo desde la claridad sobre las opciones a nuestra disposiciones podemos acercarnos y responder con verdadera libertad a esas paredes pintadas que nos encontramos por sorpresa o buscamos con interés en nuestro caminar por nuestras calles.

Bibliografía

- Bacharach S. 2015. "Street Art and Consent", *British Journal of Aesthetics* 55: 481-495.
- Baldini A. 2016. "Street Art: A Reply to Riggle", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 74: 187-191.
- Carroll N. 2000. "Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research", *Ethics* 100: 350-387.
- Gaut B. 2007. *Art, Emotion and Ethics*. Oxford: Oxford University Press.
- Kieran M. 2006. "Art, Morality and Ethics: On the (Im)moral Character of Art Works and Rnter-relations to Artistic Value", *Philosophy Compass* 1: 129-143.
- Riggle NA. 2010. "Street Art: The Transfiguration of the Commonplace", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68: 243-257.

A crítica benjaminiana como mediação entre a obra e sua compreensão

Palavras-chave: Crítica, Benjamin, Romantismo

Ao decretar o fim da arte como forma privilegiada de manifestação do Espírito em suas *Lições de Estética*, Hegel não condena as obras de arte à irrelevância, como uma leitura superficial poderia supor, mas sim identifica um problema de mediação. As obras de arte continuarão sempre a ser produzidas e consumidas. Contudo, a Modernidade constitui um momento da História em que estas obras perdem a capacidade de comunicar-se diretamente com seu público. A Estética cumpre, neste sentido, o papel de revelar um conteúdo de verdade das obras que não se manifesta mais diretamente. Ao mesmo tempo, a Estética como abordagem filosófica da arte revela, ainda segundo a visão hegeliana, a emergência um novo período histórico, no qual a Filosofia se afirma como única forma de manifestação do Espírito.

Os fundamentos do pensamento hegeliano, que dão sustentação à sua Estética, foram alvo dos mais diversos questionamentos desde o fim do século XIX. No entanto, a sua tese do fim da arte permanece como uma pergunta em aberto. As diversas crises e revoluções, que moldam o panorama da arte moderna na virada do século XIX para o XX, assim como as diversas teorias que surgem como tentativa de compreender estas mudanças de paradigma, parecem comprovar o veredicto hegeliano: para as vanguardas do século XX, a mensagem contida na obra se torna mais importante do que sua própria forma. Sem que se compreenda o contexto e a concepção na qual a obra se insere, a apreciação de obras de artistas como Marcel Duchamp se torna quase que impossível. A crise da arte é, conforme analisou Hegel, uma crise do Belo na Arte.

Seria, no entanto, um equívoco afirmar que a Estética hegeliana oferece a única leitura possível desta crise. Poucos anos antes de Hegel ministrar os cursos de Estética que mais tarde seriam publicados com base nas anotações de seus alunos, surgia no círculo romântico de Jena um conceito de crítica de arte que, por caminhos diversos, buscava responder às mesmas indagações da época. Autores como Novalis e os irmãos Schlegel não chegam em nenhum momento a afirmar a radical possibilidade de um fim da arte, mas a sua proposta de reaproximação entre arte e filosofia – pressupondo que elas estiveram unidas num passado distante – indica o reconhecimento de um mesmo problema: a Arte não é mais capaz, por si só, de comunicar sua verdade. O que difere a resposta romântica da estética hegeliana é sobretudo a convicção de que a arte não deve, em momento algum, submeter-se ao pensamento filosófico. O que estes autores propõem é antes uma interdependência entre ambos.

A teoria romântica da arte é até hoje vítima de um preconceito, que a acusa de irracionalismo devido a este seu intuito de trazer a poesia e o sentimento para dentro do pensamento teórico. No entanto, o Romantismo teve influência decisiva na obra de alguns dos principais nomes da filosofia da arte no século XX, sobretudo no seu país de origem, a Alemanha. Entre estes nomes, destaca-se o de Walter Benjamin.

Em 1919, Benjamin publica sua tese de doutoramento sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo alemão. Analisando a teoria de arte de Novalis e de Friedrich Schlegel, ele mostra como a crítica romântica é “por um lado acabamento, complementação e sistematização das obras, por outro sua dissolução no Absoluto”. O contexto no qual este intuito romântico se insere é marcado por uma tentativa de, através da arte, romper com as limitações impostas pela filosofia kantiana ao pensamento humano. Benjamin, que em seus escritos de juventude é movido por intuito semelhante, encontra no conceito de crítica de arte como ‘complementação’ da obra um caminho para uma nova metafísica da arte. Em vez de impor o peso da teoria filosófica sobre a obra de arte, como propõe a estética hegeliana, a crítica de arte romântica busca construir seu discurso a partir de um diálogo com a obra. A adesão a este princípio romântico será uma marca de toda a futura obra benjaminiana.

Em uma de suas obras mais importantes, *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin adota, contudo, uma postura antagônica em relação ao conceito romântico de crítica. “Crítica é mortificação da obra”, sugere Benjamin no prefácio da obra. O conceito de crítica que dá sustentação à sua análise do teatro alemão da época da Contrarreforma não visa mais complementar estas obras e induzir sua dissolução no Absoluto, mas sim uma decomposição da obra em seus elementos, com vistas a sua “salvação na Ideia”. As aspirações românticas à transcendência, que norteiam a tese de doutorado de

Benjamin, dão lugar a uma visão messiânica da História, que enxerga apenas no Juízo Final a possibilidade de superação da imanência.

O foco deste trabalho, no entanto, é entender como estes dois conceitos de crítica, que surgem na obra de Benjamin, estabelecem diferentes formas de mediação entre a obra e sua compreensão. Não somente em suas obras mais teóricas, mas também em aplicações de sua ideia de crítica, como é o caso do seu ensaio sobre as *Afinidade eletivas* de Goethe, Benjamin rejeita um papel de juiz a respeito do valor das obras para construir uma interpretação da obra a partir de si mesma. No panorama atual, em que a compreensão das obras de arte demanda cada vez mais um suporte teórico, as reflexões benjaminianas sobre o conceito de crítica de arte têm muito a contribuir.

Bibliografia:

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* (vol. 1). Frankfurt: Suhrkamp, 1991

FRANK, Manfred. *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989

HEGEL, Georg F.W. *Werke* (vol. 13). Frankfurt: Suhrkamp, 1986

STEINER, Uwe. *Die Geburt der Kritik aus dem Geist der Kunst. Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1989

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin. Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*. Stuttgart: Metzler, 1976

Desvelar el tabú desde la narración íntima del margen

palabras clave: tabú, normatividad, márgenes, política, autobiografía

Las grandes narrativas oficiales, que se nos imponen desde la política institucional y el entramado social en el que actúan, crean sujetos supuestamente homogéneos y dóciles cuyas alteridades quedan relegadas al tabú. La presencia de lo distinto queda oculta bajo un no-decir que incomoda y se vuelve invisible a nuestros ojos, que parece inexistente bajo una mirada superficial de un común de la población. Lo distinto se vuelve extraño por su ocultación, no por su marginalidad o supuesta inexistencia. El velo social que oculta los tabúes participa pues, de ese conformismo y supuesta homogeneidad que la oficialidad vende como real. El sexo, el suicidio, la eutanasia, las sexualidades disidentes, la drogadicción, la autolesión y la muerte son solo algunos ejemplos de tabúes que todavía se mantienen hoy en día en nuestra rutina, de tabúes que nosotros mismos construimos con el silencio y la aceptación de ese régimen impuesto.

Nuestra hipótesis es que las narraciones desde la marginalidad y desde lo personal pueden funcionar como un modo de visibilización y de normalización del tabú, haciéndonos conscientes de la importancia social y política que las acompaña. Todo ello partiendo de los supuestos de Ricoeur en relación a la narratividad como construcción de la identidad del sujeto y se abre hacia la narración del propio relato como desvelamiento de esos tabúes, que además de velar las posibles realidades alternativas, las desnaturaliza. Los actos que el sujeto interpreta como propios y la forma en que este se narra son la clave para entenderse, constituirse y construirse, de hecho, como sujeto.

Narraciones cercanas a la autobiografía, el autorretrato, el diario íntimo o las memorias se entienden, entonces, como narraciones personales en las que el sujeto se construye y reflexiona sobre sí, pero que además influyen en el entorno en el que se desarrollan. La narración de sí y la construcción del sujeto desde el relato se puede entender entonces como político, desde un punto de vista micro-político no institucional, una política como aquella a la que se refería Rancière (2012) en oposición al estado policial de las instituciones y la Política oficial.

Para llevar a cabo la investigación sobre nuestra hipótesis tomamos como referencia dos relatos desde los márgenes de la normatividad en fotografía, dos libros cuyas imágenes provienen de los 80-90: *The Ballad of Sexual Dependency* de Nan Goldin y *Autorretrato* de Alberto García-Alix¹. Ambos, desde su contexto (estadounidense y español), forman un relato entre el autorretrato, el diario y la autobiografía, que muestra los entornos marginales con los que ambos fotógrafos interactuaban. Con estas obras, los creadores no sólo bucean y construyen su subjetividad a través de la escritura de sí (Foucault, 2005), sino que realizan un acto de resistencia -tal y como defendía Deleuze en relación al acto de creación- en oposición a lo establecido y al eje homogeneizador de los discursos oficiales. Una resistencia que se materializa haciendo visible lo velado y dando voz a

¹ La obra de García-Alix ha sido editada en 2010 pero casi todas las fotografías que aparecen en el interior corresponden a los años mencionados.

los sujetos y modos de vida que habían permanecido en silencio debido al régimen y a la normatividad impuesta ya mencionada.

Narrar (desde la intimidad del sujeto) se convierte en re-nombrar lo existente, siguiendo la línea de Alberto Santamaría: “narrar como una manera de cuestionar las formas desde las cuales se noveliza institucionalmente nuestras vidas. Narrar no es novelizar. Narrar no es ordenar. Narrar, por el contrario, también es confundir, y confundir, en ocasiones, también es transformar” (Santamaría, 2017). Las narraciones alternativas a la del régimen que se impone, transforman las subjetividades, los entornos, las relaciones con los otros, desvelan los tabúes y revisan las normatividades. Las narraciones marginales son, por todo ello, insurrectas.

Las narración del sujeto para consigo mismo (diario, autobiografía, autorretrato, etc.) no participarían del narcisismo exacerbado del que se suele acusar, sino que se enmarcaría en una relación con el otro desde la política individual donde la experiencia propia pasa de la unilateralidad del yo consigo mismo, a la comunicación y la expresión del y con el otro. Desde esa narración se re-escribe la vida desde visiones y realidades alternativas que son ocultadas, tradicionalmente, bajo el tabú.

Por tanto, en este trabajo pretendemos ilustrar con los dos ejemplos mencionados este proceso de desvelamiento del tabú desde la narración personal desde esa marginalidad del sujeto, demostrando que la narración de este sobre sí mismo no tiene porqué participar del narcisismo del que suele acusársele, sino que forma parte de un entramado social y político del que participa a través de dichas narraciones, ayudando a normalizar lo distinto, lo raro y lo heterogéneo que no está considerado en el discurso normativo general.

Bibliografía:

Agamben, G. (2014). *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto piso

Foucault, M (1983) “L’écriture de soi”, *Corps écrit*, nº5: *L’Autoportrait*. pags 3-23

Foucault, M. (2005). *Hermenéutica del sujeto: Curso del Collège de France (1982)*. Madrid: Akal

García-Alix, A. (2013). *Autorretrato*. Madrid: La Fábrica

Goldin, N. (1989). *The Ballad of Sexual Dependency*. Nueva York: Martin Secker and Warburg Ltd

Rancière, J., (2012). *El malestar de la estética*. Madrid: Clave intelectual

Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI

Santamaría, A., (2016). *Paradojas de lo Cool*. Santander: La Vorágine

Santamaría, A., (2017). *Narración o barbarie*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil

VI Encontro Ibérico de Estética (Coimbra, 24 a 26 de outubro de 2019)

Linha sugerida: «Virtualidade e autorreferência na arte contemporânea»

TÍTULO:

Virtualizar a tradição: autorreferência e intermediação em reescritas contemporâneas do universo estético de Brecht

RESUMO:

A presente proposta tem como ponto de partida a obra teatral *Terror e miséria do Terceiro Reich* (1938), de Bertold Brecht, obra que se caracteriza, entre outros aspectos, por dois elementos fundamentais: (1) a escrita desde a experiência do exílio do autor (com todas as implicações autobiográficas de uma peça que se apresenta como relato histórico em primeira pessoa) e (2) a consolidação modelar da conhecida estética épica que marca a dramaturgia brechtiana. Ambos os aspectos encerram um universo auto-referencial que, posteriormente, serviu de ponto de partida para experiências teatrais contemporâneas que revisitam, mediante novos dispositivos de criação, a problemática estético-política levantada por Brecht, nomeadamente no que respeita ao conceito de *Verfremdungseffekt*. Três destas experiências deixam transparecer, nos palcos contemporâneos, a permanência e constância da dialética ou, mais, do materialismo histórico que atravessa a obra de Brecht. A partir de tal perspectiva, a comunicação aqui proposta pretende-se concentrar, concretamente, em três obras: *Terror y miseria en el primer franquismo*, de José Sanchis Sinisterra (escrita entre 1979 e 2002), *Perros en danza (intrahistorias de la república y la guerra)*, de María Velasco (2011) e *Galileo Galilei. Das Theater und die Pest* (2019), encenação de Frank Castorf, com a colaboração dramaturgica de Frank Raddatz, que parte dos textos homónimos de Brecht e Artaud.

Lançando mão do comparativismo, o objetivo da análise é averiguar e perceber, por um lado, como a ideia de memória histórica (que abordaremos sobretudo a partir dos conceitos de *niebla* e intra-história de Unamuno) marca a releitura de Brecht levada a cabo por Sinisterra, transformando ou singularizando a ideia brechtiana de auto-

referencialidade. Por outro, buscaremos observar como os novos mecanismos intermediáticos levados a cabo por Velasco e Castorf/Raddatz — através de textualidades e performatividades baseadas no corpo e na imagem — têm transformado ou atualizado leituras canónicas da estética de Brecht, deslocando o seu universo estético para um debate conceitual que, de certo modo, deriva da teoria da história de Walter Benjamin (aura e reprodutibilidade) ou, inclusivamente, da teoria dos *media* de Vilém Flusser. Dentro desse amplo panorama, a relação conflitiva entre os textos clássicos e as aportações estéticas da cena contemporânea ao debate sobre o papel social da arte jogam um papel crucial.

BIBLIOGRAFIA:

- Benjamin, W.** (2008). «Sobre el concepto de historia», trad. Alfredo Brotons Muñoz, en W. Benjamin, *Obras*, I, 2, pp. 303-318, Madrid, Abada.
- Brecht, B.** (2018). *Teatro completo*. Trad. Miguel Sáenz. Madrid, Cátedra, 5ª ed.
- Flusser, V.** (2010). *O universo das imagens técnicas*. São Paulo, Annablume.
- McGrath, J.** (2002). «Theatre and Democracy», *New York Quarterly* 70, 133-139.
- Rippoll Sintes, B.** (2016). «Estudio preliminar». J. Sanchis Sinisterra. *¡Ay, Carmela!*, pp. 15-43. Barcelona, Espasa.
- Rodríguez Alonso, M.** (2014). *El discurso crítico sobre el teatro: del franquismo a la transición (1966-1982)*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Sanchis Sinisterra, J.** (2013). *Terror y miseria en el primer franquismo*, ed. M. Sánchez Arnosi. Madrid, Cátedra.
- Unamuno, M.** (1966). *Obras completas*, vol. 1, ed. Manuel García Blanco. Madrid, Escelicer.
- Velasco, M.** (2011). *Perros en danza (intrahistorias de la república y la guerra)*. Manuscrito cedido pela autora.

PALAVRAS-CHAVE (5): Bertold Brecht; Autorreferencialidade; Reescritas contemporâneas; Intermediação; Memória histórica

A função estética da imaginação narrativa e das emoções em Martha Nussbaum e Paul Ricoeur

Na era da globalização e da sociedade da informação global, vivemos sob a influência dos media e do digital, com o risco de uma perda de sentido da ação numa atualidade sem consistência real, embora esta civilização também amplie nosso campo de conhecimento (Manuel Castells). Mas, ao mesmo tempo, a nossa relação com o mundo continua ainda e sempre através da relação que temos com obras de arte literárias. A literatura como arte exige uma reflexão ética e inscrevemos precisamente esta comunicação numa abordagem filosófica para pensar de que forma a literatura se faz filosofia, tanto crítica como enquanto afirmação da vida, fazendo-nos entrar num mundo imaginário e emocional que molda moralmente o ser humano e o cidadão na vida pública e no bem comum.

Com efeito, nas narrativas literárias, a racionalidade circula por meio de um exercício de narração, através da imaginação e de uma aptidão para a empatia que molda a nossa percepção do mundo, bem como o modo de sentir e julgar o que é belo ou feio, justo ou injusto, um todo que desempenha um papel importante na estruturação do campo do debate público. É nesse sentido que tentaremos demonstrar a contribuição da filósofa norte-americana Martha Nussbaum, particularmente a partir da perspectiva privilegiada que ela dá à articulação das emoções privadas e públicas implementadas pela literatura. Perspetiva essa que colocaremos em diálogo com o filósofo francês Paul Ricoeur que, como Nussbaum, pensa que os contos narrativos enriquecem o olhar sobre a vida humana. É certo que Nussbaum e Ricoeur não escreveram uma teoria estética enquanto tal, no entanto, as suas análises sobre a metáfora, a imaginação, a ideia poética ou até mesmo o símbolo constituem uma porta de entrada para abordar questões estéticas.

Pode a arte literária ser o vetor de um conhecimento das emoções privadas e públicas? Que influência as narrativas literárias podem ter na ética contemporânea?

O objetivo da nossa reflexão é de examinar a contribuição das narrativas literárias para a filosofia moral e a estética através do diálogo entre Nussbaum e Ricoeur, os quais entendem que o imaginário na literatura produz um “livre jogo de possibilidades” e novas formas de estar no mundo, ocasionando um espaço onde são geradas representações que inspiram criações fundamentais para a existência humana. Começaremos por avaliar a contribuição filosófica de Nussbaum relativamente ao alcance moral das narrativas literárias, para medir a relevância da estética para as emoções, discutindo a interpretação dos autores que ela mobiliza, e confrontaremos depois as suas análises com um entendimento alternativo, que é o da estética hermenêutica proposta por Paul Ricoeur.

Para compreender o projeto de Nussbaum, começaremos por analisar *The Fragility of Goodness* (1996), onde a filósofa coloca em diálogo autores trágicos e filósofos gregos da Antiguidade, através de uma reflexão sobre a tragédia e a fragilidade humana e onde defende a posição de Aristóteles contra Platão, mostrando assim que a boa deliberação moral é acima de tudo a do “discernimento da percepção”. Uma sabedoria prática que pode ser cultivada pela presença da literatura, já que as “emoções são modos de ver, de reconhecer”, como podemos ler em *Love’s Knowledge – Essays on Philosophy and Literature* (1991), obra que reúne uma série de artigos que exploram a contribuição da literatura para a filosofia moral através de leituras sobre Proust, James, Beckett, Steerforth, e onde Nussbaum defende o uso da literatura em filosofia (segundo ela, a crítica literária perdeu-se errante nos formalismos e acabou por esquecer-se do conteúdo moral das obras de ficção). Assim, a perspetiva nussbaumiana convida-nos a refletir sobre a imaginação das narrativas literárias e, particularmente, sobre o modo como as obras literárias representam, exprimem e comunicam as emoções. De fato, a

arte romanesca atesta os possíveis usos éticos da empatia na ficção, torna-se um espaço de reflexividade a partir do qual novos modelos de subjetividade emergem para o leitor. Um processo que molda moralmente as relações coletivas no espaço público, como podemos ver em *Poetic Justice. Literary Imagination and the Public Life* (1995), obra que também usa a literatura como fonte de reflexão para articular a vida privada e a vida pública, principalmente porque os objetivos da literatura são dois: a formação do juízo moral e a formação do indivíduo para a cidadania democrática. Nussbaum argumenta uma racionalidade prática pensada com base num modelo aristotélico da vida boa: uma racionalidade que passa pelo uso da narração, da imagem, das capacidades de imaginação e de percepção, de empatia, tal como são postas em prática pela literatura. A narrativa literária torna-se o modo de participar noutras vidas diferentes e sentir a exigência ética, sob a forma de uma racionalidade baseada em situações humanas específicas. Assim, para promover uma sociedade justa, é necessário desenvolver uma educação de sentimentos enfatizando as emoções democráticas e dando particular atenção à vulnerabilidade do ser humano.

A questão da articulação do espaço privado e do público diz respeito ao tipo de discurso e o trabalho de Ricœur parece fértil a esse respeito para pensar a criação literária: o filósofo mostra que a ‘*mise en intrigue*’ (participação no enredo) e a imaginação narrativa desempenham um papel essencial tanto a nível individual, como intersubjetivo e social (*Du texte à l’action, Essai d’herméneutique II*, 1986) e trazem à luz a subjetividade humana e a especificidade poético-prática do eu (*soi*) de qualquer sujeito atuante. Nestas condições, ocorre uma reconfiguração do ato de agir onde a poética da linguagem (*La métaphore vive*, 1975) e a *mimésis* produzem conexões e dão sentido temporal às ações humanas (*Temps et récit*, 1983-85). Uma estética hermenêutica, que revela que a dialética entre *mêmeté* e *ipséité* procura traçar o caminho da identidade narrativa e da ética (*Soi-même comme un autre*, 1990).

Palavras-chave : estética - ética - literatura - emoções - imaginação

BIBLIOGRAFIA :

- Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, Les Belles Lettres, 1999.
 Adorno, T. W., *Notes sur la littérature*, Paris, Klincksieck, 1989.
 Collot, M., *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.
 Eco, U. *L’Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965.
 Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
 Macherey, P., *À quoi pense la littérature ?*, Paris, PUF, 1990 (Réed. *Philosopher avec la littérature, Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann Éditeur, 2013).
 Pavel, T., *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.
 Laugier, S., (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, PUF, 2006.
 Nussbaum M., *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
 - *Love’s Knowledge – Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, 1991.
 - *Poetic Justice. Literary Imagination and the Public Life*, Boston, Beacon Press, 1995.
 Ricœur, P., *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
 - *Temps et Récit*, 3 vol, Paris, Seuil, 1983-85.
 - *Du texte à l’action, Essais d’herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986.
 - *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
 Platon, *La République*, trad. L. Robin, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1940.

Proposta para o VI Encontro Ibérico de Estética - ARTE E SOCIEDADE
Coimbra, Faculdade de Letras 24-26 de Outubro de 2019

Título: *Os cinco (ou mais) sentidos da cidade: variedades da experiência estética urbana*

Resumo: A cidade é cada vez mais – e em ritmo crescente desde a segunda metade do século XIX – o lugar, o contexto e mesmo a condição das formas de vida e da experiência contemporâneas. Nessa medida, pode dizer-se que é também cada vez mais o lugar, o contexto e mesmo a condição da experiência sensível, da criatividade e da imaginação do homem contemporâneo. Não terá sido por acaso que os temas urbanos começaram a invadir a poesia e a literatura de Baudelaire e a dos muitos modernistas que se lhe seguiram, a pintura dos impressionistas e dos –ismos que fizeram a história da arte da primeira metade do século XX ou até mesmo a música que, desde os primeiros sinais de atonalidade até ao desenvolvimento da música concreta e electrónica, começou a incluir as dissonâncias, a intensidade violenta e, por vezes, a cacofonia das paisagens sonoras urbanas (bastaria lembrar *Risveglio di una città* do futurista Luigi Russolo, com os seus *intonarumori*, logo em 1913 ou *City Life* de Steve Reich que, em 1995, recorreu a *samples* dos sons nova-iorquinos digitalmente reconfigurados para criar tonalidades e ritmos). Mais significativo ainda é o facto de algumas novas formas e meios de expressão artísticas terem nascido já em contexto urbano, como o cinema, cujas primeiras imagens mostravam situações emergentes do quotidiano da cidade (de Lyon – com os Lumière – ou do Porto – com Aurélio Paz dos Reis) e que se foi desenvolvendo, muitas vezes, através de géneros propriamente urbanos, como as “sinfonias urbanas” (Ruttman, Cavalcanti, Vertov), o “film noir” (J. Huston, N. Ray, O. Preminger) mas também nas experiências vanguardistas dos letristas, situacionistas e depois da *Nouvelle Vague* ou mesmo do *New Hollywood* (Allen, Coppola, Scorsese). As artes performativas (teatro, dança, *happenings*) também ganharam novas configurações marcadas pela experiência urbana, sendo mais evidentes as experimentações a partir dos anos 60 (Al Hansen, Kaprow, *Fluxus*) quando os artistas decidiram sair para a rua e interferir com os ritmos e vivências quotidianas da cidade. A desmaterialização da obra de arte (Lippard 1973, *Les Immatériaux* 1985) e a progressiva transferência do foco artístico e criativo do objecto para a experiência favoreceu a emergência de novas formas e meios expressivos (instalação, *performance*, *sound walks*) e de novos paradigmas que reconfiguraram a relação entre criação e recepção, transformando, por exemplo, o espectador em participante (Bourriaud 1998, Bishop 2012) e, por conseguinte, o cidadão em actor, intérprete ou em *flâneur* accidental na sua própria cidade.

A estética filosófica não tem, porém (nem mesmo a filosofia, *tout court*), acompanhado nem considerado suficientemente a cidade – com algumas raras, mas célebres excepções (Benjamin, Lefebvre, Sansot, Pacquot) – ou a experiência estética urbana, apesar de uma abertura nas últimas décadas a domínios da experiência que não se confundem e vão para além do artístico (escapando assim à confusão demasiado longa e redutora entre Estética e Filosofia da Arte), nomeadamente a “estética ambiental” (Berleant & Carlson) ou a “estética do quotidiano” (Saito). Estas explorações, às quais se poderia talvez juntar as de Gernot Böhme na senda da *Neue phänomenologie*, no fundo, não fazem senão retomar o projecto baumgartiano de uma ciência da *cognitio aesthetica* ou *sensitiva* em toda a sua amplitude, antes de ele se ter reduzido a uma estética do juízo de gosto e da recepção da obra de arte. A noção de experiência estética que poderá servir para demarcar, não

obstante a sua amplitude e vagueza inelidíveis, o domínio do estético não precisa de ficar refém de categorias (metafísicas e morais) como o belo ou o desinteresse ou de caracterizações honoríficas que destaquem o seu valor intrínseco e a encerrem em definições circulares. Ela deve emancipar-se da falácia dos objectos *estéticos* – pois tudo pode ser foco da experiência estética – fazendo jus às variedades da experiência sensível, e atentar ao carácter multimodal da percepção, libertando-se do império da visão cujo modelo reforça a relação objectivante e distanciada que caracterizou uma estética da recepção.

A consideração da cidade pode ajudar a reavaliar a noção de experiência estética, dado que ela não é apenas um complexo conjunto de superfícies visíveis, é um ambiente dinâmico e multissensorial feito de estados de coisas, relações entre corpos, estruturas, agentes e os acontecimentos que eles produzem ou que ocorrem como resultado de múltiplos factores em interacção; é uma variação contínua de processos, movimentos e fluxos. Experienciar esteticamente a cidade pode ser, na verdade, um feixe de experiências múltiplas, diversificadas e fragmentadas, umas mais significantes ou mais intensas do que outras, carregadas de informação sensorial e interacções perceptivas, mas também impressões e disposições afectivas que resultam dessas interacções combinadas com os modos de atenção e sensibilidade do sujeito da experiência.

Esta comunicação pretende explorar algumas variedades dessa experiência estética urbana e das paisagens sensíveis da cidade, recorrendo heurísticamente a noções como atmosfera, ritmo ou relação e a exemplos de práticas artísticas contemporâneas (em particular no contexto das artes sonoras) que problematizam, ao mesmo tempo que intensificam as experiências estéticas do quotidiano urbano.

Palavras-chave: experiência estética; cidade; multissensorialidade; atmosfera; artes sonoras

Augoyard & Torgue (Eds)(2005) *Sonic Experience: a guide to everyday sounds*, Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.

Benjamin, W. (2019) *As Passagens de Paris*, tradução de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim.

Berleant & Carlson (Eds)(2007) *The Aesthetics of Human Environments*, Toronto: Broadview Press

Bishop, C. (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso.

Böhme, G. (2017) *The Aesthetics of Atmospheres*, London-New York: Routledge.

Bourriaud, N. (1998) *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel.

Labelle, B. (2010) *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, London: Bloomsbury.

Lippard, L. (1973) *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York: Praeger.

Pacquot, T. (2017) *Dicorue: Vocabulaire ordinaire et extraordinaire des lieux urbains*, Paris: CNRS Editions.

La estética como liberación

Christoph Menke es un autor ya conocido en el medio hispanohablante. Comenzando por *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, un libro basado en su tesis doctoral, numerosos de sus trabajos han sido traducidos al español.¹ Sin embargo, la producción de Menke aún no ha sido difundida en toda su amplitud en lengua española. De hecho, con la excepción de *Filosofía de los derechos humanos* (2010) y algún que otro artículo, no se conocen aún sus trabajos sobre filosofía del derecho. Se trata, sin embargo, de un punto central del quehacer académico de Menke que, pese a la aparente distancia, resulta fundamental para entender su aporte al terreno estético.

Por este motivo, en nuestra comunicación procuraremos reconstruir brevemente la discusión en torno al concepto de libertad en el marco de la cual se inscribe la lectura de la estética moderna que propone Menke. El objetivo es mostrar, en primer lugar, en qué sentido la noción menkeana de libertad estética permite superar las dificultades que presentan tanto la concepción social de la libertad, de Honneth, como las distintas versión de la libertad como negatividad que pueden encontrarse en autores como Adorno, Foucault o Butler. En un segundo momento, procuramos poner en evidencia de qué modo esta noción de libertad, sin perder su especificidad estética, posibilita desarrollar una nueva interpretación de la normatividad social. En este punto, se trataría fundamente de visualizar el componente estético que se hallaría presente en las prácticas sociales, a los fines de romper el círculo entre privatización y socialización, en el cual se vería atrapado el derecho burgués.

Hacia el final del trabajo planteamos dos interrogantes que se desprenden del recorrido que realiza Menke: por una parte, nos preguntamos hasta qué punto la nueva forma de entender la normatividad social, que se sigue de la lectura estética del derecho, supone una verdadera “depotenciación” de la violencia jurídica y no contribuye, más bien, a desarrollar una forma más radical de negación del conflicto, que acaba supeditando la participación política al costo de la integración. Por otra parte, indagamos en qué medida la concepción postmetafísica

¹ En el ámbito intelectual hispanoparlante, Menke es conocido sobre todo por sus aportes a la estética y a la filosofía del arte. En gran parte esto se debe a que hasta el momento sólo se han vertido al español las investigaciones enfocadas en este campo: *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida* [Madrid, Visor, 1997], *La actualidad de la tragedia. Ensayos sobre juicio y representación* [Madrid, Machado Libros, 2008], *La fuerza del arte* [Santiago de Chile, Metales Pesados, 2017] y otros tantos artículos académicos que circulan por revistas académicas especializadas. En el a. o 2011 Gustavo Leiva editó un volumen que lleva por título *Estética y negatividad* [Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica] y que recoge una muestra de ensayos del autor. Sin embargo, todavía faltan conocer mejor sus investigaciones específicas sobre filosofía del derecho y filosofía política y su interesante interpretación del pensamiento de Hegel. Se trata sin duda de áreas centrales de la labor filosófica de Menke que, pese a la aparente distancia respecto de la dimensión estética, resultan fundamentales para entender su preocupación por ella. A esta falta no la contrarresta el hecho de que se haya publicado la versión española de *Philosophie der Menschenrechte. Zur Einführung* [*Filosofía de los derechos humanos*, Herder, Madrid, 2010], escrito en coautoría con Arnd Pollmann, ya que se trata de un texto introductorio, de carácter más bien descriptivo, donde se analiza principalmente el estado de la cuestión de la disciplina pero en modo alguno llega a ser representativo de la posición del autor. No obstante, existen algunas traducciones que pueden ser útiles mientras tanto para acercarse al abordaje de Menke de estas áreas. Ellas son: “Fuerza y violencia: la pregunta de Benjamin”, en Acosta López, *Reconocimiento y diferencia. Idealismo alemán y hermenéutica: un retorno a las fuentes del debate contemporáneo*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores/Universidad de los Andes 2010, pp. 321-340, y “Espíritu y vida. Para una crítica genealógica de la Fenomenología del espíritu”, en Lemm y Orme. o (Eds.), *Hegel, pensador de la actualidad. Ensayos sobre la Fenomenología del espíritu y otros textos*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010, pp. 432-433.

de la libertad estética, que propone Menke, no termina reduciendo la idea de negatividad a un inefable derecho a no estar plenamente de acuerdo.

Bibliografía

Adorno, Theodor

Negative Dialektik, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1973.

-: *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2001

Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 1993.

-: *Mecanismos psíquicos del poder*, Valencia, Cátedra, 2001. p. 95.

-: "¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault", en *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid, Editorial Traficantes de Sueños, 2008.

Foucault, Michel, *Estética, ética y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1999.

-: "Una estética de la existencia. Entrevista a Michel Foucault", en *Signos*, año 33, N°. 2, 2012, pp. 173-177.

Menke, Chr. *Autonomie und Befreiung*, Frankfurt, Suhrkamp, 2018.

-: *Estética y negatividad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

-: "Espíritu y vida. Para una crítica genealógica de la Fenomenología del espíritu", en V. Lemm y J. Ormeño (Eds.), *Hegel, pensador de la actualidad. Ensayos sobre la Fenomenología del espíritu y otros textos*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010, pp. 432-433.

-: *Filosofía de los derechos humanos*, Herder, Madrid, 2010-

-: "Fuerza y violencia: la pregunta de Benjamin", en M. del R. Acosta López (Ed.), *Reconocimiento y diferencia. Idealismo alemán y hermenéutica: un retorno a las fuentes del debate contemporáneo*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores/Universidad de los Andes 2010, pp. 321-340

-: *Kritik der Recht*, Frankfurt, Suhrkamp, 2015.

-: *La actualidad de la tragedia. Ensayos sobre juicio y representación*, Madrid, Machado Libros, 2008.

- *La fuerza del arte*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2017.

-: *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor, 1997.

El arte como libertad *de lo social en lo social*. Análisis crítico de la estética última de Ch. Menke

Palabras clave: sociedades de control, sujeto, arte, fuerza, facultad

Me propongo analizar la propuesta estética que Christoph Menke ha llevado a cabo en sus últimas obras: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Antropologie* (2008) y *Die Kraft der Kunst* (2014). En ellas amplía sus primeros trabajos en este campo, consagrados a Derrida y Adorno. Si nos centramos en su pensamiento expresado en forma de tesis, queda lo siguiente: el arte es, a su entender, un elemento central de nuestra sociedad. Nunca antes ha sido tan importante como ahora, tanto, por una parte, para la cultura como para, por otra parte, los procesos económicos. Y, sin embargo, sostiene Menke, “la ubicua presencia del arte y la significación central de lo estético en la sociedad van unidas a la pérdida de lo que propongo denominar su fuerza, es decir, a la pérdida del arte y de lo estético como fuerza” (Menke 2017, 11). A mi juicio, esta es la tesis central de Menke, que merece la pena ser discutida en un congreso dedicado a la relación entre el arte y la sociedad.

Para describir qué sea esa fuerza y cómo se relaciona con lo social, Menke recurre al diálogo *Ión* de Platón, donde Sócrates define el arte como una “excitación y transmisión de fuerza” y pone como ejemplo —para que entendamos cómo opera— el imán que atrae el hierro y que, además, transmite su fuerza a la materia con la que contacta. Sócrates sostiene que el arte debe ser desterrado del ámbito de lo social, porque lo social está fundado en la razón (siguiendo la misma línea argumentativa que se encuentra en el libro X de la *República*). Pues bien, frente a este rechazo de la fuerza del arte, ha habido, según Menke, dos maneras de integrar el arte en la sociedad. Por un lado, en el arte se realiza la capacidad de hacer cosas adquirida socialmente por los sujetos (que son sujetos por haber adquirido esa capacidad). Se trata del arte como *poíesis* (en el sentido aristotélico): el arte como hacer, como ejercicio de capacidades que hemos ido adquiriendo mediante la educación (mediante socialización y disciplina). Por otro lado, lo que Menke llama el pensamiento estético del arte (que es una manera novedosa de pensar lo que desde el siglo XVIII se llama “estética” como disciplina de la filosofía): “Este pensamiento estético del arte —escribe— se basa en la experiencia de que en el arte se despliega una fuerza que conduce al sujeto fuera de sí, tanto hacia atrás como más allá de sí mismo; una fuerza que en definitiva es inconsciente —una fuerza ‘oscura’” (Menke 2017, 13).

Se trata, pues, de dos modos opuestos de comprender el arte, que Menke resume en la oposición entre *capacidad* y *fuerza*. Ser sujeto es tener la capacidad de hacer cosas, de

proponerse algo y realizarlo con éxito. En este sentido, el arte está inscrito en la praxis humana, en la sociedad: “Cada capacidad es la capacidad de repetir una forma general, que es siempre la forma de una práctica social” (Menke 2017, 13). En cambio, sostiene, las fuerzas son previas al sujeto y no tienen ni meta ni propósito. Aun así, aún adscribiendo el arte a esa fuerza, Menke defiende que el arte es el lugar donde se produce la transición entre la capacidad y la fuerza. Pero en su tesis final sigue defendiendo que el arte no es una parte de la sociedad. El arte no es una práctica social porque las prácticas sociales presuponen la realización de propósitos (que siempre tienen que estar ligados al bien de la sociedad): “El arte es más bien —concluye— el campo de una libertad, no en lo social sino de lo social; la libertad de lo social en lo social” (Menke 2017, 15).

Hay, pues, en Menke, dos tesis opuestas: el arte como fuerza y el arte como lugar en el que se produce la transición entre capacidad y fuerza. Por un lado, autonomía total del arte respecto de lo social; por otro, el arte como puerta por donde se introduce la fuerza en lo social. No es fácil combinarlas. De hecho, Menke habla de una escisión en el bien. Por un lado, los bienes producidos a partir de las capacidades que el hombre ha adquirido en sociedad según orientaciones finalísticas. Por otro, una forma especial de bien que se realiza en el arte: la expresión de fuerza en la que consiste la vida, que no puede integrarse en las prácticas habituales de los hombres (orientación por fines, propósitos y objetivos) sino que es más bien el fundamento de estas. El valor que representa el arte no puede ser integrado como una actividad más en el conjunto de las actividades humanas. Pero, ¿puede el bien estar escindido?, ¿se puede hablar de bien más allá de lo social? Intentaré dar respuesta a los problemas que plantea la teoría de Menke teniendo presente, en la parte final de mi exposición, las posiciones de Nietzsche, Foucault, Deleuze, Bertram y Vilar.

Bibliografía

- Bertram, G. W. (2016), *El arte como praxis humana. Una estética*, Comares: Granada.
- Deleuze, G. (2006), "Post-scriptum sobre las sociedades de control" en *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana*, 5, 13. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=30551320>.
- Foucault, M. (1976), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1992) “Nietzsche, la genealogía, la historia”, en: íd., *Microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta.
- Nietzsche, F. (1984), *La genealogía de la moral*, Madrid: Alianza Editorial.
- Menke, Ch. (2008), *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- (2011) “La disciplina de la estética. Una lectura de Vigilar y castigar”, en: íd., *Estética y Negatividad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- (2014), *Die Kraft der Kunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014.
- (2017), *La fuerza del arte*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2017.
- Vilar, G. (2018), “El concepto de autonomía en la estética alemana reciente”, *Estudios Filosóficos*, vol. LXVII, pp. 247-262.

Acción y modificación: el arte interactivo como proceso social

Palabras clave: acción, inetracción, arte interactivo, interactor, experiencia

El arte no está escindido de los procesos sociales, esta manifestación es un proceso social porque forma parte de la estructura que permite la producción, circulación y consumo de obras de arte en determinados espacios o contextos históricos específicos. El arte no es opuesta a los ordenes sociales, porque cambia, dialoga y se transforma con estos: es parte de ellos.

En tanto que el arte se interpela con su contexto social, no sorprende suponer que compartan las concepciones de espacio social en momentos sociohistóricos específicos. El arte siempre asiste a un devenir y es desde ahí que se reconfigura siempre así mismo.

“Dado que las creaciones objetivas del espíritu nunca deben ser opuestas al acontecimiento social, y sólo pueden ser consideradas en una correlación funcional con él en los campos de acción de la cultura, todo sociólogo animado de pensamiento moderno reconoce actualmente que las artes, así como la economía, el derecho, la religión, el Estado, etcétera, son, en definitiva, la resultante de interconexiones culturales y sociales, lo que estaría demostrado por la diversidad de ángulos bajo los cuales pueden considerarse esos fenómenos: expresiones simbólicas, procesos de comunicación y, en última instancia, procesos sociales”. (Silbermann; 1971: 16)

En este orden de ideas, es preciso decir que el arte interactivo propone nuevas formas de interacción social con una perspectiva estética fundamentada en la experiencia del inetractor.

El propósito de esta ponencia es caracterizar a las obras de arte interactivo como procesos de interacción social a partir de los cuales se proponen experiencias y acciones estéticas que modifican la conducta de los interactores, en diversos niveles de interacción: interactor-interacción, interactor-dispositivo, dispositivo con dispositivo.

La obra de arte interactiva desata nuevas formas de experiencias estéticas mediante la proposición de conductas y acciones orientadas por la intencionalidad del artista. El arte interactivo, no se reduce a un vínculo mediático entre dos o más espectadores o participantes que se encuentran en contextos físicamente separados, va más allá de esto al proponer

experiencias estéticas inéditas que asuman que el interactor será el protagonista y corazón de la obra interactiva.

Por medio de la interfaz, este arte, se coloca como una fuente de información entre el interactor y la obra, mediado por el artista. La interfaz esta cargada de energía sensorial, pues su composición electrónico-visual tiene una intención clara hacia el interactor. Quiere motivar al interactor al estimularlo, hacer que su cuerpo actúe y se comporte de modos diversos frente a una obra que le ofrece nuevas posibilidades de desplegarse social y sensiblemente, a partir de la modificación de su conducta, al interpelarlo, seducirlo, persuadirlo sensible o lúdicamente. Se trata de procesos sociales desde el punto de vista de los estímulos, y reacciones mutuos entre personas y grupos. Las formas principales de interacción social son: oposición y la cooperación.

El arte interactivo potencia, novedosamente, interacciones sociales como procesos en los que la acción causa una acción o un cambio en otra distinta. El nuevo protagonista de este arte no exige la contemplación sensible de la obra sino acciones y conductas sociales, sensibles o lúdicas por medio de las cuales actúa y participa de ella y con ella para que sea parte de ella. Las nuevas obras del arte interactiva no han sido proyectada con mensajes cerrados y clausurados sino como obras abiertas con un sentido dado por la iniciativa del intérprete-activo que participa de su composición porque la obra ha sido creada para él. Las obras proponen estímulos, siguen y orientan conductas que desatan experiencias novedosas. La apertura de su estructura es llevada a su término por el interactor en el mismo momento en que se suscita el goce estético.

Para desarrollar este propósito se propone la siguiente estructura metodológica:

1) Descripción de los contextos del arte interactivo al mismo tiempo que se destaca la modificación del rol del espectador pasivo a un interactor que hace vivir la obra.

2) Interpretación del concepto de acción en el arte interactivo desde la perspectiva sociológica de J. B. Thompson quien explica que a partir de los medios es posible establecer interacciones, dado que será el actor social quien decida, a partir de su actuación en los contextos de co-presencia, los modos en que habrá de establecer los intercambios sociales.

3) Interpretación de procesos que describen los niveles de interacción en la obra de arte: interactor-interacción, interactor-dispositivo, dispositivo con dispositivo desde la obra interactiva *Boundary Functions* (1998) de Scott Snibbe; *n-Cha(n)t* (2001) de David Rokeby y *Flies in the Sky* (2017) Laurent Mignonneau, Christa Sommerer.

Bibliografía

Gianetti, Claudia. (2004). *El espectador como espectador como interactor: Mitos y perspectivas de la interacción*. Conferencia pronunciada en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela.

Gianetti, Claudia. (2010). *Arte interactivo: sintopía del arte, ciencia y tecnología*. Barcelona: ACCLángelot.

Kerckhove, D., (1999). *Biología de la interactividad en Inteligencias en conexión: Hacia una sociedad de la Web*. España: Gedisa.

Kwastek, Katja. ()2003). *Aesthetics of interaction in Digital Art*. USA: The MIT Press.

Lévy, Pierre. (2007). *La Interactividad como problema en Cibercultura: la cultura de la sociedad digital*. México: Antropos y UAM Iztapalapa.

Shanken, Edward A. (2009). *Art and Electronic Media*. London: Phaidon.

Thompson, J.B. (1988) *El desarrollo de la interacción mediática, en Los Media y la Modernidad: una teoría de los Medios de Comunicación*. Buenos Aires: Paidós.

Tribe y Mark., (2006). *New Media Art*. Cologne: Taschen.

O conceito de primitivismo como chave de compreensão da arte moderna e contemporânea

Palavras-chave: vanguardas, primitivismo, modernismo, abstração, contemporaneidade

No contexto das vanguardas históricas, sobretudo para os cubistas e para os surrealistas, aquilo que era considerado primitivo parecia potencialmente capaz de promover rupturas com a tradição. Artistas modernistas representantes dos mais diversos estilos, colecionaram objetos e artefatos originários do Oriente, da África ou da Oceania - na maior parte das vezes ignorando seu contexto funcional ou ritualístico original - como se estes pudessem constituir um reservatório de novas formas, composições, cores e soluções inusitados. Em 1908 Wilhelm Wörringer elaborou uma tese bastante interessante, posteriormente publicada como livro, *Abstração e empatia*, na qual encontram-se imbricados artes decorativas, arte primitiva, abstracionismo e modernismo. Segundo Wörringer, o artista moderno encontra na abstração um modo de ordenar o caos que o envolve movido pelo mesmo impulso que levou o homem primitivo a fazê-lo, pela necessidade de encontrar paz e estabilidade em um universo que lhe é hostil.

Mas a manutenção da crença no primitivismo pode envolver um grau razoável de idealização e abstração acerca da arte produzida pelas culturas colonizadas, bem como a desconsideração das condições de sua produção. Assim, ao abolir barreiras disciplinares, a história da arte corre o risco de recorrer em alguns vícios que podem afetar a etnografia e a antropologia, quando estas colocam o etnógrafo em uma posição transcendente, explicando seu campo de investigação de acordo com suas próprias categorias de significação e reproduzindo a posição do colonizador vis-à-vis dos colonizados, ou do desenvolvido em relação ao primitivo.

Posteriormente, em meados do século XX, reencontramos a atração pelo primitivo nos artistas do grupo Cobra e em vários representantes da Escola de Nova York, não tanto como uma apropriação das formas, mas da ideia do processo artístico como uma espécie de ritual, o que foi afirmado expressamente por Jackson Pollock, ao discutir o *dripping*, por exemplo. Os artistas da Escola de Nova York foram influenciados pelos surrealistas, com o quais conviveram e, como estes, bastante interessados em psicanálise, campo do conhecimento que, em certa medida coincide com o interesse modernista pelo primitivo,

arcaico e mítico. O modernismo e a psicanálise compartilham uma visão segundo a qual o primitivo e o inconsciente se identificam.

Na contemporaneidade, abordagens antropológicas, ou etnográficas, têm despertado muito interesse e a história da arte tem se voltado para uma reflexão acerca da cultura em um sentido amplo. Nos últimos vinte ou trinta anos metodologias e processos criativos inspirados na etnografia e na antropologia têm sido amplamente utilizados por artistas, curadores e críticos, em todo mundo, sendo emblemáticas, nesse sentido, as polêmicas exposições "Primitivism in 20th Century Art: Affinities of the Modern and the Tribal", com curadoria de William Rubin e Kirk Vanerdoe, montada no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1984 e "Les Magiciens de la Terre", com curadoria de Jean-Hubert Martin, realizada no Centre Georges Pompidou, em 1989. Desde a década de oitenta o debate teórico em torno do pós colonialismo se ampliou e se diversificou, mantendo-se bastante vivo ainda na atualidade.

Essa abordagem antropológica e etnográfica também vêm sendo empregada de maneira significativa na construção de discursos sobre a arte e a identidade brasileiras, fato que pode ser observado a partir de projetos curatoriais de grandes mostras, como a Bienal da Antropofagia, a Mostra do Redescobrimento e, mais recentemente, as exposições Histórias Mestiças e Histórias Afro-Atlânticas, que parecem buscar apresentar uma fonte, uma origem, uma gênese da formação do povo brasileiro. A problematização dessa origem cultural e o interesse pelo primitivo na identidade nacional não são absolutamente novidades, antes disso, foram centrais para a construção do nosso modernismo, evocados por Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico e elaborados plasticamente por diversos representantes da primeira geração modernista, associada à Semana de Arte Moderna de 1922.

Os projetos curatoriais das mostras em questão reforçam essa construção de uma origem, de uma identidade nacional primitiva. São como grandes montagens, capazes de produzir um saber histórico análogo àquele buscado por Walter Benjamin em suas *Passagens*, ou por Aby Warburg no *Atlas Mnemosyne*. Um tipo de saber histórico *après-coup*, como diria Didi-Huberman, fundado no anacronismo e na sobreposição de sintomas, sobrevivências de vestígios e de rastros materiais. Esse tipo de montagem das imagens encerra, segundo Didi-Huberman, um paradoxo na medida em que correndo constantemente o risco de recair no pseudomorfismo pode, também, revelar dimensões culturais e temporais inusitadas. Hoje, a discussão acerca do potencial crítico de tais

mostras está em aberto, visto que elas tanto são capazes de revelar relações e percepções frutíferas sobre a formação da nossa cultura, como gerar a impressão de que reiteram um discurso já estabelecido sobre ela ou, ainda, fetichizar ou estetizar aquilo que consideramos primitivo.

Referências bibliográficas

1. BELTING, Hans, "Por uma antropologia da imagem", in *Concinnitas* 8, ano 6, vol. 1, junho 2006, pp. 65-78.
2. BOIS, Yves-Alain, "La Pensée Sauvage", in *Art in America*, Abril, 1985, p. 178-189.
3. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Diante do tempo - História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
4. EINSTEIN, Carl, "Neger Plastik", in *Concinnitas* ano 9, volume 1, No 12, julho 2008.
5. FOSTER, Hal. "O artista como etnógrafo", in *O retorno do real*, São Paulo: Cosac Naify.

A guerra à tradição na *avant-garde* como ideal de “arte total”: a vida como *medium* artístico

Contraste-se, por um lado, certas passagens do *Manifesto do Futurismo* de Marinetti, bem como do seu *Manifesto sobre a Guerra na Etiópia* (em particular as passagens citadas por Benjamin nos parágrafos finais do seu *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*), o artigo de jornal de Ilya Ehrenburg “Matai”, no *Krasnaya Zvezda* (24 de Julho de 1942), marchas militares como “Guerra Sagrada” (“Svyashchennaya Voyna”, escrita em 1941 por Alexander Alexandrov, regente do Alexandrov Ensemble) e, por outro lado, a pintura de 1918 de Paul Nash, *We are making a new world*, ou a *Guernica* de Picasso. Num sentido, todas envolvem alguma forma de “estetização da política”, no sentido básico de apresentarem um tema político através de um *medium* estético; mas o modo como se alcança isto é ele mesmo diverso. Outra dimensão deste fenómeno, também a florada por Walter Benjamin no célebre ensaio a que aludi, foi a “politização do estético”, do qual uma mais clara e demorada ilustração nos foi dada por Arthur Danto no seu artigo “Kalliphobia in Contemporary Art”: como retaliação simbólica ao abuso da justiça cometido por políticos beligerantes, os artistas maltrataram a beleza, transformando assim para sempre o alcance e possibilidades do próprio estético. Do futurismo ao Dada, a *avant-garde* de inícios do séc. XX define-se pela sua relação com a guerra e a beleza, simultaneamente (a procura da beleza na guerra, a guerra à beleza, a guerra à fealdade de uma sociedade beligerante viciada na beleza, etc.). As mesmas “espirais de fumo de aldeias em chamas” em visões estéticas contrastantes (da exaltação de Marinetti à denúncia de Picasso), e, percorrendo-as todas, o eco das palavras de Mayakovsky: “O nosso deus é a velocidade. O coração o nosso tambor.” (do Poema “A nossa marcha”.) Em indivíduos de simpatias políticas contrastantes, o mesmo apelo ao *ethos* guerreiro, dirigido contra o passado, contra a tradição; a mesma *húbris* da reorganização total da vida (não apenas a representação de uma organização existente) a partir de princípios artísticos, um aspecto que o próprio realismo socialista herdará da *avant-garde*.

Este artigo propõe e discute a seguinte ideia: a estética é a (ou é um aspecto da) organização da vida; como tal, não só é a beleza em si mesma (também) um valor político, a política é um fenómeno estético anteriormente a qualquer concebível “estetização” da mesma. Tanto os “motores que rugem e parecem correr sobre metralha” como as *nikes* aladas da antiguidade clássica têm as suas qualidades estéticas a partir do ponto de vista de uma vida sendo de determinado modo (isto é, o juízo estético futurista, como o seu contrário, exigem mais do que órgãos da percepção a funcionar sob condições normais de observação – exigem a perspectiva de um certo modo de viver); e a novidade fundamental introduzida pela *avant-garde* relativamente a outras fases do desenvolvimento da arte, é a de que a vida sendo de determinado modo se torna ela mesma o *medium* da arte: “a arte é vida e a vida é arte” (de um modo que talvez nunca tenha ocorrido a Beuys), ainda que não seja mais possível acreditar (lendo a “Ode a uma Urna Grega”, de Keats) que a beleza e a verdade são o mesmo.

Ou seja, não se trata meramente de experiência ou percepção: não se pode ser levado por argumentos ou observações a revogar um juízo empírico como “o livro é azul”; a percepção da cor permanece a mesma ao longo da vida. Mas pode-se ser levado a revogar um juízo estético por via de argumentos ou observações: o que antes nos parecia grandioso parece-nos agora mais ligado à pomposidade banal (Tilghman); o que antes nos parecia emocionalmente expressivo parece-nos agora sentimental, no sentido originalmente pejorativo do termo; o que antes nos parecia arrojado, parece-nos agora *kitsch* – note-se aqui uma certa continuidade com um tipo peculiar de avaliação moral, expressa com o que alguns denominaram de *thick terms*. É como sujeitos de uma vida, e não meramente como organismos capazes de percepção, que fazemos juízos estéticos, e é por aqui que começamos a ter algum vislumbre sobre como entender a situação, geradora de tantos perplexos, em que duas pessoas olham para um exemplo de arquitectura moderna (em particular, aquilo a que Scruton se refere por “ditadura do horizontal”), sendo que uma delas tem experiência de beleza, ao

passo que a outra tem experiência de fealdade – porque não se trata de simples propriedades perceptíveis, como no caso da cor.

Este modo de ver o domínio do estético, argumento, permite lançar uma luz mais clara sobre o próprio projecto da *avant-garde*, pelo menos numa das suas facetas, de reorganização total da vida a partir de princípios artísticos.

Palavras-chave: arte, guerra, vida, estética, política.

Bibliografia

Benjamin, Walter (2008), *The Work of Art in the Age of its Mechanical Reproduction*, in S. Cahn & A. Meskin (eds.), *Aesthetics: A Comprehensive Anthology*, Blackwell Publishing.

Danto, Arthur (2014), Kalliphobia in Contemporary Art, *Art Journal* 63(2):24-35.

Foshay, Toby (1992), *Wyndham Lewis and the Avant-Garde, the politics of the intellect*, McGill-Queen's University Press.

Gotshalk, D. W. (1962), *Art and the Social Order*, Nova Iorque: Dover.

Groys, Boris, *Total Art of Stalinism, avant-garde aesthetic dictatorship and beyond*, trans. Charles Rougle, Londres & Nova Iorque, Verso Books, 2011.

Herbert, Robert L., *Modern Artists on Art: ten unabridged essays*, University of Michigan.

Jangfeldt, Bengt (1976) *Majakovskij and Futurism 1917-1921*, University of Michigan.

Kieran Matthew (2005), *Revealing Art*, Londres & Nova Iorque, Routledge.

Levinson, Jerrold (2006), "Intrinsic value and the notion of a life", in *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*, Oxford University Press.

Lynton, Norbert (1994), *Story of Modern Art*, Phaidon Press.

Malevich, Kazimir (2003), *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*, Nova Iorque: Courier Corporation.

McGinn, Colin, (2003), *Ethics Evil and fiction*, Oxford: Oxford University Press.

Rainey et al. (eds.) (2009), *Futurism an Anthology*, New Haven & Londres: Yale University Press.

Wolterstorff, Nicholas (2015), *Art Rethought: The Social Practices of Art*, Oxford: Oxford University Press.

Perspectivas posadornianas. Disputas en torno a la negatividad estética

El punto de partida de esta ponencia lo constituye la exposición de las críticas de A. Wellmer a J. Habermas sobre la dimensión estética y artística. A pesar de las diferencias entre ambos, sus posiciones comparten el supuesto de que la particularidad de lo estético se concibe en el horizonte de una reintegración, de un reconocimiento y de una reconciliación de lo no idéntico, de lo diferente, en el mundo de vida. La pregunta que incitan estas estéticas basadas en una idea de reconciliación, ya sea en su versión fuerte (Habermas) o en una más débil (Wellmer), es si la singularidad de lo estético no sería justamente aquello que escapa a toda reintegración, a todo reconocimiento y a toda redención (en última instancia, ese resto que escapa a todo horizonte de comprensión hermenéutica o comunicativa); si precisamente no es aquello que evidencia una interrupción irreductible en toda interacción discursiva posible y en toda comprensión de sentido. A partir de cómo responden a esta interrogación, se tratarán de reconstruir dos líneas de investigación basadas tanto en las críticas de Wellmer a Habermas, como en una relectura de la *Teoría estética* de Th. W. Adorno que toma distancia de las premisas de la filosofía de la reconciliación, a saber: una línea abierta por una estética de la negatividad (Chr. Menke) y otra abierta por una singular reivindicación de la estética hermenéutica (M. Seel y G. Bertram).

Bibliografía:

BERTRAM, Georg: *El arte como praxis humana. Una estética*. Granada, Comares, 2016.

BERTRAM, Georg, “El potencial utópico del arte después de Theodor W. Adorno. Una reactualización”, en GALFIONE, María Verónica y JUAREZ, Esteban A. (Eds.), *Modernidad estética y filosofía del arte. La estética alemana después de Adorno*, Tomo I, Córdoba, Ed. 29 de mayo, 2013.

GUIDDENS, Anthony, et. al.: *Habermas y la modernidad*. Madrid, Cátedra, 1994.

HABERMAS, Jürgen: *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid, Taurus, 1993.

HABERMAS, Jürgen: “Excurso: transcendencia desde dentro, transcendencia hacia el más acá (1988)”, en *Textos y contextos*, Barcelona, Ariel, 1996.

HABERMAS, Jürgen: “La modernidad: un proyecto inconcluso”, en *Ensayos políticos*. Barcelona, Península, 1997.

HABERMAS, Jürgen: *Pensamiento posmetafísico*. Madrid, Taurus, 1990.

HABERMAS, Jürgen: „Replik“, en *Revue Internationale de Philosophie* Vol. 49, Nº. 194, 1995.

HABERMAS, Jürgen: *Teoría de la acción comunicativa I*. Madrid, Santillana, 1999.

HONNETH, Axel: “Disonancias de la razón comunicación. Albrecht Wellmer y la teoría crítica”, en *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica*.

Buenos Aires, Katz, 2009, pp. 179-194.

MENKE, Christoph: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

MENKE, Christoph: *La fuerza del arte*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2017.

MENKE, Christoph: *Die Souveränität der Kunst*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988.

ROCHLITZ, Rainer: “De l’expression au sens perspectives esthétiques chez Habermas”, en *Revue Internationale de Philosophie* n 194, 1995.

ROCHLITZ, Rainer: “Estética y racionalidad. De Adorno a Habermas”, en *Revista Rigel* n IV, 2017.

SEEL, Martin: „Ästhetik und Hermeneutik. Gegen eine voreilige Verabschiedung“, en *Die Macht des Erscheinens: Texte zur Ästhetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.

SEEL, Martin: *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.

SEEL, Martin: *Estética del aparecer*. Buenos Aires, Katz, 2010.

WELLMER, Albrecht: *Ética y diálogo: Elementos del juicio moral en Kant y en la ética del discurso*. Barcelona, Anthropos, 1994.

WELLMER, Albrecht: *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid, Visor, 1993.

Anne-Thérèse Marguenat de Courcelles, Mme. de Lambert - além do Gosto, alguém do feminino?

Palavras-Chave: Gosto estético, Madame de Lambert, mulheres-pensadoras, reconhecimento por pares

É o gosto, a tendência afetuosa, conciliadora, empática ou contraditória que diferencia as pessoas e que as individualiza, parafraseando Condorcet nas argumentações em “2°. Pour diminuer l'inégalité qui naît de la différence des sentiments moraux» no Cap. «Sur l'instruction publique»¹. O filósofo francês ponderou sobre questões inerentes à assunção de igualdade, nomeadamente no respeitante à educação. Quanto à “igualdade”, entenda-se *d’après Condorcet*, que não deveria inibir ou cercear ao proclamar normativos de uniformidade. Pois o gosto de cada pessoa seria, numa certa perspetiva, de cariz inato, intuitivo e pessoalizado/singularizado, donde subjetivo. As derivas de pensamento sobre o gosto expandem até à atualidade o fio histórico sobre o *gosto*. Persistem indexações lúcidas e celebram-se – também - visões em derrocada, contrariando ou revendo fundamentações estéticas, herdadas no alinhamento europeu.

No âmbito da *questão do Gosto* sobressai Anne-Thérèse Marguenat de Courcelles (1647 – 1733) Madame de Lambert, por casamento em 1666 com Henri de Lambert, marquês de Saint-Bris en Auxerrois, Chytry et Augy. Analisam-se conteúdos formulados nos seus escritos, assim os termos do reconhecimento e impacto nas sucessivas gerações francesas que se seguiram. Reveem-se as suas ideias antecipatórias e os enunciados mais cotejados na *intelligentsia* do seu tempo. Esta “mulher-pensadora” legou um significativo enunciado de reflexões – de teor estético-filosófico e moral – desenvolvidas, na sua maioria, sob formato epistolar. Sabe-se, como escreveu o Marquês d’Argenson, que a autora era renitente quanto à publicação dos textos, que seriam compilados no volume *Avis d’ une mère à son fils, à sa fille - Réflexions sur les femmes*. Antecedem os escritos de Voltaire e Montesquieu, tendo a sua obra reconhecimento elogioso de contemporâneos e de vindouros, como anteviu Bernard Fontenelle (1733) ao salientar o seu mérito de pensamento, beleza de estilo, elevação de sentimentos e virtudes, que aliás justificariam as várias edições em França e a tradução em língua inglesa.²

A evidência pública de sua personalidade deveu-se à atividade programática em círculos intelectuais, quando os *Salons* eram fulcrais para divulgação de ideias responsáveis. Entre 1710-1733, o Salão de Madame de Lambert³ foi local privilegiado e berço da *Encyclopedie*, espécie de antecâmara da *Académie* a que aludiu Ginette Kryssing-Berg⁴. Em 1700, decidiu abrir o *Salon*, cujo período áureo durou 23 anos. Reuniu académicos, escritores, cientistas, homens de negócios, artistas e mulheres ilustres – comungando preocupações filosóficas, científicas e literárias. Receberia às terças-feiras os eruditos, os escritores e os artistas e às quartas-feiras as “pessoas do mundo”.

¹ Condorcet, *Œuvre Complètes*, tome I, Paris, Ed. Aubrunswick, chez Vieweg, 1804, p.6 (Pdf. P.13)

² Bernard Fontenelle, *Oeuvres – Éloges*, Tome deuxième, Paris, Salmon, Libraire-Éditeur, 1825, p.403 e ss.

³ Cf. <https://gallica.bnf.fr/essentiels/repere/salon-mme-lambert-1710-1733> e <https://gallica.bnf.fr/essentiels/repere/salons-litteraires-xviiiie-siecle>

⁴ Ginette Kryssing-Berg, La Marquise de Lambert ou l'ambivalence de la vertu, *Revue Romane*, Bind 17 (1982), p.36

René-Louis d'Argenson, à data da sua morte, afirmou quanto a sua presença seria recordada.⁵ Mais tarde, na *Histoire littéraire du règne de Louis XIV*⁶, o Abbé de Lambert louvou a sua personalidade, referindo as obras mais relevantes. Criticada por uns, muitos lhe reconheciam uma erudição intelectual e mundana a reverberar na escrita, argúcia de raciocínio e excelência nos testemunhos argumentativos.⁷ O impacto da personalidade de Madame de Lambert primou em referências, caso dos irmãos Goucourt que a destacam em moldes laudatórios em *La femme au XVIIIe siècle*⁸.

Nesta breve viagem, mapeiam-se evidências do reconhecimento e menções outorgadas, tencionando contribuir para a elucidação de sua presença, numa aceção crítica situada numa fase “pós-género”, por assim a designar. Ou seja, num presente em que não carece invocarem-se os conotativos “mulheres intelectuais” para as louvar, não sendo necessário aludir ao seu “pensamento feminino” para integrem a história do pensamento.

Como situar, avaliar e enquadrar, nesta segunda década do século XXI, a figura desta mulher-pensadora, a quem Roman de la Calle dedicou um estudo da maior lucidez, impondo-se pela sua qualificação intelectual, independentemente da remissão societária do género. Perspetiva-se a receção da sua obra, além do círculo de investigadores afetos aos estudos de género, ao mesmo tempo que se deteta algum desconhecimento em investigações que a poderiam considerar quase uma porta-estandarte.

Bibliografia:

- ABBÉ DE LAMBERT - *Histoire littéraire du règne de Louis XIV*, t. III, Prault, Paris, 1751.
CALLE, Román de la (Ed) – *Arte, Gusto y Estética en la Encyclopedie*, Valencia, MuVIM, 2005.
CALONNE, Anne-Sophie, Contribuer à l'émancipation progressive des femmes: Madame de Lambert en dialogue avec Boileau, Fénelon et Marivaux. *Littératures*, 2015.
CONDORCET, Marquis de - *Œuvre Complètes*, T. I, Paris, Abrunswick, 1804.
D'ARGENSON, René-Louis - *Journals et Mémoires*, tome 1er, Paris, Éd. Mme Veuve Jules Renouard, 1859.
DORFLES, Gillo - *As Oscilações do Gosto*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.
FONTENELLE, Bernard, *Oeuvres – Éloges*, Tome deuxième, Paris, Salmon, Libraire-Éditeur, 1825.
GOUNCOURT, Edmond & Jules - *La femme au XVIIIe siècle*, Paris, G. CHARPENTIER, ÉDITEUR, 1889.
HUME, David – *La norma del Gusto*, Valencia, MuVIM, 2008.
KANT, E. – Critique de la Faculté de Juger, Paris, Ed., Vrin, 1986.
KRYSSING-BERG, Ginette - La Marquise de Lambert ou l'ambivalence de la vertu, *Revue Romane*, Bind 17, 1982.
LA COSTE-MESSELIÈRE, Marie-Geneviève de « GOÛT, esthétique », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] in <http://www.universalis.fr/encyclopedie/gout-esthetique/>
Littré, E. - *Dictionnaire* [1847 a 1865] in <http://www.littre.org/definition/go%C3%BBt>
MADAME DE LAMBERT - *Avis d' une mère à son fils, à sa fille - Réflexions sur les femmes*, Paris, Étienne Ganeau, 1748.
- *Oeuvres Complètes*, Paris, Léopold Collin, 1868.

⁵ René –Louis d'Argenson, *Journals et Mémoires*, tome 1er., Paris, Éd. Mme Veuve Jules Renouard, 1859, p. 163

⁶ Cf. *Histoire littéraire du règne de Louis XIV*, t. III, Prault, Paris, 1751, pp.87-92

⁷ Anne-Sophie Calonne, *Contribuer à l'émancipation progressive des femmes : Madame de Lambert en dialogue avec Boileau, Fénelon et Marivaux*. *Littératures*. 2015. ffdumas-01200538f, p. 8.

⁸ Paris, G. CHARPENTIER, ÉDITEUR, 1889

- *Reflexiones sobre la Mujer y otros escritos*, Valencia, MuVIM, 2006.

MARCHÁN-FIZ, Simón - *La Estetica en la Cultura Moderna*, Madrid, Alianza Forma, 1987.

MICHAUD, Yves - *El juicio estético*, BCN, Idea Books, 2002.

MONTESQUIEU, Essai sur le Goût dans les choses de la Nature et de l'Art, *Encyclopédie*, 1757-1772 in <http://www.bnfa.fr/livre?biblionumber=539#telechargement-format-pdf-resultat-539>

- *Essai sur le Goût*, Paris, Folio, 2010.

SCHILLER, Friedrich, *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e outros textos*, Lisboa, INCM, 1994.

VOLTAIRE, article de *L'Encyclopédie*, 1757-1772 in

[file:///C:/Users/ESE/Downloads/Charles Louis Secondat de Montesquieu -
_Essai sur le go%C3%BBt. Suivi de l'article %C2%AB Go%C3%BBt %C2%BB de l'Encyclop
%C3%A9die, Voltaire.pdf](file:///C:/Users/ESE/Downloads/Charles_Louis_Secondat_de_Montesquieu_-_Essai_sur_le_go%C3%BBt._Suivi_de_l'article_%C2%AB_Go%C3%BBt_%C2%BB_de_l'Encyclop%C3%A9die,_Voltaire.pdf)

Las absurdas exigencias al arte político y la fuerza detrás de su supuesta inefectividad

Quizá más que ningún otro, el arte político contemporáneo se construye en estrecho nexo con la sociedad. Si la noción de público se afirma en el siglo XVIII, y, sin embargo, continúa generando discusiones y demandando nuevas estrategias, es quizá en el arte político contemporáneo que esta noción encuentra sus mayores desafíos: sus obras no pueden conformarse con el logro *estético*, ciertamente no con el del artista, pero tampoco con el de la *respuesta del público*. Del mismo modo, la solidez intelectual tampoco sería suficiente si acaso esta se limitase a satisfacer los criterios del *mundo del arte*, y es que, siendo este último hartamente restringido, las personas concernidas por el arte en cuestión suelen encontrarse más bien fuera y lejos de él.

Ni un mundo *más allá* como otrora, ni un *mundo del arte* reservado a pocos, el artista que hoy en día hace de su arte un arte político trabaja con el amplio y múltiple mundo de *aquí abajo* y, además, no enunciando desde lo alto un monólogo, sino *dialogando horizontalmente* con él, ya sea antes, durante y/o después de trabajar en su obra. La participación del público, o por lo menos, llegar efectivamente a él, es así fundamental para que el trabajo artístico en cuestión llegue a su verdadera compleción (aunque, ciertamente, no en el sentido de una *integritas*). Empero ¿qué puede ser calificado como “participación”, “respuesta”, “acceso” o “recepción”, cuando se habla de arte *político*?

Hay obras que, mediante herramientas visuales y sonoras, logran no solo presentarnos una realidad social que probablemente desconocemos, sino que además consiguen producir en nosotros sensaciones intensas. ¿Es ello suficiente, o es más bien imperativo que su alcance sobrepase lo estético y lo privado? Luego ¿ese ir allende lo estético significa derivar en una acción política concreta y verificable o basta con que la obra proponga y haga visible lo que la sociedad y los grandes poderes parecen querer hacer invisible? ¿Qué le estamos, pues, pidiendo al arte político y qué tanto podemos pedirle? Y entonces, ¿cuáles son su verdadero alcance y su verdadera posibilidad? O quizá haya que retroceder un poco y preguntarnos antes, ¿qué estamos entendiendo por “político”?

Una de las razones que suelen esgrimirse para descalificar el arte político es la combinación de dos elementos que parecen más bien ser incompatibles: arte y política (Mullin, 2003: 189; Lippard, 1984: 344). En contra de ello, Amy Mullin sugiere que el problema radica en nuestra pobre comprensión de lo político. Podríamos añadir nosotros que nuestra comprensión del arte necesita, asimismo, de algunas sacudidas conceptuales, y es que aún persiste un vestigio romántico que entorpece una vinculación plena entre el arte y las (aparentemente) llanas contingencias del *hic et nunc*.

Con el fin de proponer una relación, no solo posible sino además fértil, entre arte y política, nuestra comunicación se concentrará en las nociones de *singular plural* de Jean-Luc Nancy y de *dissensus* de Jacques Rancière. Queremos hacer dialogar ambas propuestas con el objetivo de pensar la arena política y social, no desde sus principios fijos, ni desde sus grandes estructuras e instituciones -instancias que ya están claramente designadas y que tienen la posibilidad así de dirigir-, sino desde su despliegue y sus manifestaciones cotidianas, discretas, singulares y plurales, fortuitas e incontrolables, así como desde las personas (y toda entidad, en realidad) en su infinita multiplicidad y su ineluctable *coexistencia*. Con ello, lo que suele criticarse del arte contemporáneo (su fragmentación, su limitarse a lo local (p.e. en el arte comunitario), su falta de horizontes claramente

demarcados, etc.) será visto bajo otra luz, y buscaremos desde ahí repensar los puentes posibles (y las demandas imposibles y disparatadas) entre el arte y la política.

Palabras clave: arte político, arte y sociedad, multiplicidad, singularidad, comunidad.

Bibliografía

Lippard, L. (1984). "Trojan Horses: Activist Art and Power", in ed. Wallis, Brian (1989), *Art after Modernism: Rethinking Representation*. Nueva York: New Museum of Contemporary Art.

Mullin, A. (2003). "Feminist Art and the Political Imagination". *Hypatia*, 18 (4): 189-213.

Nancy, J.-L. (2016). *Que faire?* París: Galilée.

_____. (1996). *Être singulier pluriel*. París: Galilée.

Rancière, J. (2009). "The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge". *Critical Inquiry*, 36 (1): 1-19.

_____. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. París: Galilée.

_____. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. París: La Fabrique.

“Más allá de la experiencia: novela y valores artísticos”

Jerrold Levinson (2015) ha defendido recientemente que los valores artísticos de una obra musical pueden ser valores más allá del valor experiencial (“*values beyond the experiential value*”) de dicha obra, esto es, del valor que implica necesariamente la experiencia receptiva del espectador. Esos valores son el *valor-de-influencia*, el *valor-de-solución-de-problemas*, el *valor-de-originalidad*, el *valor-de-interpretación* y el *valor-del-compositor*. El objetivo de mi aportación es reflexionar sobre la posible aplicación de esa misma idea a la literatura, y más concretamente a la novela. Mi hipótesis de trabajo es que, en línea con la tesis de Levinson, la aplicabilidad (aun particular y parcial, como veremos) de estos valores a la literatura confirma y refuerza la centralidad de lo experiencial (el “valor intrínseco a la experiencia”) en el valor artístico, lo que es perfectamente compatible con el reconocimiento de valores “más allá de la experiencia”.

Una parte fundamental de mi propuesta consiste en encontrar ejemplos literarios (novelísticos, en concreto) que sirvan de paralelo y complemento de los escasos ejemplos musicales que Levinson aporta al explicar estos tipos de valores *ultra-experienciales*. Otra parte crucial es evaluar las constricciones que impone el objeto novela a la hora de aplicarle los tipos de valor de Levinson.

Centrándome en dichos tipos de valor:

El *valor-de-influencia* es el impacto que una obra musical tiene para mejorar el curso futuro de la música. Algunos ejemplos que pone Levinson en música son la *Heroica* de Beethoven o la *Consagración de la primavera* de Stravinsky. En ellos, el valor artístico va más allá del valor, sea intrínseco o instrumental, de la experiencia que proporciona la obra. Es fácil encontrar casos equivalentes en el medio novela: el *Quijote*, *A sangre fría* o *Ulises* son obras cuyo valor radica también en su potencia revolucionaria y su influencia dentro de la evolución del medio novela.

El *valor-de-solución-de-problemas* supone que “parte del valor artístico de una obra musical puede residir en los problemas que es capaz de resolver bajo ciertas constricciones, formales o expresivas”. No es difícil encontrar paralelos novelísticos, aunque en este caso Levinson no pone ejemplos musicales. Las novelas cortas de Chéjov son, quizás, el resultado de conciliar las cualidades de “un velocista, no un corredor de fondo” (según consideraba Nabokov a Chéjov) con la necesidad de inventar “una nueva modalidad narrativa en la que la extensión no venía dictada por convenciones genéricas sino por la propia materia del relato [...], por captar el tiempo y reflejarlo narrativamente, sin otro calendario que el que marcan las propias acciones -e inacciones- de los personajes” (como dice su traductor Víctor Gallego). Eso no impide que algunos juzguemos las novelas largas de Chéjov como literariamente menos logradas (menos valiosas, en suma) que sus cuentos.

El *valor-de-originalidad* implica que “parte del valor artístico de una obra musical puede radicar en su originalidad o innovación respecto a la tradición que le precede”. Aunque puede estar relacionado con la experiencia que la obra proporciona, la originalidad, en tanto que propiedad relacional compleja, “resulta ser de valor en un modo que va más allá de la apreciación de esa originalidad” al “compararla también frente al contexto en que emerge, sus prototipos y antecedentes”. El valor de originalidad de una obra no va siempre parejo a un valor de influencia efectivo. Y de nuevo, a pesar de la ausencia de ejemplos musicales en el texto de Levinson, no es

difícil pensar en ejemplos novelísticos como Ángel Vázquez (*La vida perra de Juanita Narboni*) o Clarice Lispector (*La pasión según G.H.*).

El *valor-de-interpretación* implica que “parte del valor artístico de una obra musical puede resultar ser fuente de placer para sus ejecutores al sortear sus dificultades, o como un vehículo para la exhibición de su sensibilidad y gusto”. La novela carece del carácter performativo propio de la música. No obstante, el análisis literario ofrece valores que pueden ser comparables al menos al tipo de análisis (si no a la ejecución) que exigen (o permiten) determinados pasajes u obras musicales, independientemente de su valor de escucha (de lectura, en el caso de la novela). Propondré algunos ejemplos en mi intervención.

Levinson añade a pie de página un último tipo de valor: el *valor-del-compositor*, cuando una obra funciona “como modelo para otros compositores de formas, técnicas o procedimientos para concretar los objetivos evaluables artísticamente”. Pese a la escueta caracterización de Levinson y la ausencia de ejemplos, trataré de encontrar paralelos novelísticos, por ejemplo, en la introducción de técnicas narrativas como el estilo indirecto libre, el monólogo interior o la corriente de conciencia.

A pesar de la relación normal conjunta entre valor experiencial y valor más allá de la experiencia que suscitan obras como estas, nada impide que podamos pensar en casos de desajuste entre estos dos tipos de valores. Por ejemplo, *Ulises* resulta una experiencia literaria ardua, y muchas veces inconclusa, en buena parte de los lectores (incluso ilustrados), pero pocos negarían su influencia revolucionaria en el modo de escritura novelística de los siglos XX y XXI. Y si pensamos en autores cuya influencia se haya extendido más allá de los desarrollos “cultos”, estoy seguro de que la influencia de Poe, Mary Shelley, Bram Stoker o Henry James va más allá de los escritores que sí tuvieron la experiencia efectiva de leer sus obras, sobre todo porque el conocimiento de estos autores se ha difundido a través de medios indirectos (como puedan ser el cine, el cómic, la televisión o las adaptaciones juveniles).

Levinson muestra también cómo en todos estos casos de valores *ultra-experienciales* la experiencia estética (y el valor *intrínseco*, por tanto) está, si no exigida, sí comúnmente implicada. No es extraño que Levinson acepte estar “de acuerdo en que el valor artístico de una obra musical proviene fundamentalmente del valor intrínseco de experimentarla sabiamente”. Mi reflexión sobre la novela corroborará esa idea.

Referencias:

Levinson, Jerrold (2015). “El valor de la música” en *Contemplar el arte. Ensayos de estética*, Madrid, Antonio Machado Libros, pp. 211-236, (orig. ingl. 2006).

Palabras clave: novela, valor artístico, experiencia estética, literatura.

“*The Entire Journey*: el mito renovado”

Comunicación para el VI Encuentro Ibérico de Estética.

Abstract:

“La voluntad de éxito es siempre bienvenida”. De esta forma termina el anuncio *The Entire Journey*, que narra el proceso migratorio de una madre y una hija de México a los Estados Unidos (EE. UU). La presente comunicación posee el objetivo de analizar dicho documento audiovisual, un anuncio de la empresa 84Lumber que se publicó por primera vez en uno de los descansos de los partidos de la Superbowl del año 2017, siendo Donald Trump recién elegido presidente. Este spot generó una gran polémica y las discusiones en redes sociales se sucedieron. Sin embargo, el trasfondo de *The Entire Journey* era un gran interrogante: ¿qué representa *The Entire Journey*? ¿Estamos ante un anuncio pro- o anti- inmigración?

La hipótesis principal de la comunicación aquí escrita radica en que *The Entire Journey* es una renovación audiovisual del mito del Sueño Americano. Por un lado, este anuncio muestra una manera de representar la migración y la frontera entre México y Estados Unidos (EE. UU). Por otro lado, y continuando con la hipótesis anterior, se comprende este spot publicitario como una forma estetizada que narra sobre la identidad contemporánea y representa uno de los caracteres más importantes de esta: la voluntad.

La metodología utilizada se basa en un estudio de caso del tratado documento audiovisual con el objetivo de reflexionar, a partir de dicho análisis, dos temas de gran importancia. El primero se centra en la conformación y representación de la identidad contemporánea a partir del sistema capitalista neoliberal. Así, a partir de una revisión de autores y autoras materialistas, se pretende cuestionar el carácter de la voluntad como uno de los instrumentos del poder económico para convertir a los sujetos en “sujetos-sujetados”. Por ello, los conceptos que atravesarán la ponencia son, en este orden: pobreza, sacrificio, individualismo, éxito y riqueza.

El segundo, por otro lado, posee su pilar fundamental en un estudio de las principales corrientes teóricas sobre la migración y las formas de representación de esta. De esta forma, se analizarán los dos tipos de otros migrantes -los aceptables y los que no lo son- y la forma en la que estos aparecen representados.

Las imágenes de *The Entire Journey* no se encuentran producidas para ser únicamente observadas, sino que estas también observan e interpelan a los espectadores. Por ello, y dentro de la utilización de la metodología de estudio de caso más amplia, se realizará un análisis de redes sociales, con el objetivo de comprobar cómo la representación en *The Entire Journey* genera debate y conforma sujetos, hasta el punto de no comprender la postura política de este documento.

Se puede concluir que, *The Entire Journey* es un anuncio que pone sobre la mesa una forma renovada y novedosa de comprender la migración y el Sueño Americano. Si bien en un primer momento la representación puede parecer difusa, *The Entire Journey* se narra desde una lógica perversa del nuevo sistema capitalista neoliberal: en el capitalismo todo vale excepto la destrucción de sí mismo. Con todo esto, el mito del Sueño Americano contemporáneo se disfraza de inclusivo y cosmopolita, si bien solo aceptará a los migrantes que posean verdadera voluntad por ello. ¿Cómo saber a cuáles se refiere?

Palabras clave: *The Entire Journey*, Sueño Americano, representación, frontera, migración, migrante, México, Estados Unidos, estética.

Bibliografía:

Aquino Moreschi, Alejandra (2009). “Entre el «sueño zapatista» y el «sueño americano»: La migración a Estados Unidos vista desde las comunidades zapatistas”. *Revista Migración y Desarrollo* nº 13

Bauman, Zygmunt. 2003. *Amor Líquido*. Paidós: Barcelona

Carretero Pasín, Ángel Enrique (2006). “La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea”. *Política y Sociedad*, Vol. 43 Núm. 2: 107-126

De las Heras, Encarna (1992-1993). *La orilla rica*. Akal Teatro

Harvey, D. 2007. *Breve Historia del Neoliberalismo*. Akal: Madrid

Huberman, Didi (2013). Prólogo: *Desconfiar de las imágenes*. Harun Farocki. Caja Negra Editora. Buenos Aires

Laval, Christian y Dardot, Pierre. 2013. *La nueva razón del mundo*. Gedisa: Barcelona

84Lumber (5/02/2017). 84 Lumber Super Bowl Commercial - The Entire Journey. Visto en <https://www.youtube.com/watch?v=nPo2B-vjZ28>

Marcel Duchamp y su amistad con Joan Ponç y Joan-Josep Tharrats en España

Palabras claves: Marcel Duchamp, Dau al Set, Joan Ponç, Joan-Josep Tharrats, Cadaqués

Resumen

La conferencia expone una nueva investigación de la tesis doctoral, que está en curso, titulada “Marcel Duchamp: historia de su vida y obra en España a través de fuentes orales”, en la que se aborda la vida del artista en España.

El artista galo sostenía que la vida era ya una obra de arte. Elena Filipovic en su obra ‘Apparently marginal activities of Marcel Duchamp’ (MIT) sostiene que Duchamp era un “artista relacional”.

Marcel Duchamp mantuvo amistad con algunos miembros del grupo Dau al Set. En concreto, con Joan Ponç y Joan-Josep Tharrats durante sus estancias veraniegas en Cadaqués (Gerona) de 1958 hasta su deceso (Neuilly-sur-Seine, París, 1968).

Cadaqués desde los años 50 y hasta finales de los 60, incluso, en el inicio de los años 70, fue un punto de encuentro de mentes creativas internacionales y nacionales. En 1933, por primera vez, Duchamp visitó Cadaqués, momento en que comenzó su amistad con Salvador Dalí; una amistad que duró hasta su muerte a pesar de que Dalí fuera muy criticado por parte de un círculo de artistas muy próximo a Duchamp como André Bretón, el padre fundacional del surrealismo, y John Cage, por la postura del pintor catalán con respecto al Régimen de Franco. En España, su principal vinculación e influencia directa se produjo con artistas, fotógrafos arquitectos o intelectuales catalanes que veraneaban en Cadaqués o en sus alrededores, y los amigos y conocidos que visitaban temporalmente a Salvador Dalí en Portlligat.

En las biografías escritas por Calvin Tomkins (1996) y Bernard Marcadé (2007) y en las ‘Conversaciones con Marcel Duchamp’, de Pierre Cabanne (1966) apenas se habla de la relación que Duchamp (1887-1968) mantuvo con este grupo artístico clave español del siglo XX formado por Joan Brossa, Antoni Tàpies, Joan Ponç, Arnau Puig, Modest Cuixart, Juan Eduardo Cirlot y Joan-Josep Tharrats.

Tan sólo en los libros publicados en español: ‘Dalí-Duchamp, una fraternidad oculta’, de Francisco Javier San Martín, y ‘Duchamp en España: las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués’, de Pilar Parcerisas, se hallan referencias más precisas de sus estancias en ese pueblo de la Costa Brava.

En la presente conferencia, se expone una doble hipótesis: la relación de Joan Ponç y Joan-Josep Tharrats con Marcel Duchamp influyó en la vida y obra del artista francés y, viceversa, Duchamp influyó en la vida y obra de ellos.

Con el objetivo de abordar esos aspectos se ha analizado el estado de la cuestión y se han puesto en marcha nuevas vías de investigación a través de la metodología de la historia oral para aportar información con entrevistas a personas cercanas a esos artistas (fuentes secundarias) -debido a que esos artistas han fallecido- así como datos bibliográficos y hemerográficos.

Bibliografía

- Ades, Dawn; Jeffett, William; Parkinson, Gavin; Parcerisas, y Ruscha, Dalí/Duchamp. Londres: Royal Academy of Arts. 2017
- Affron, Matthew, The Essential Duchamp, New Haven y Londres: Philadelphia Museum of Art y Yale University Press, 2018
- Arean, Carlos: Tharrats. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. 1971
- Cabanne, Pierre. Conversaciones con Marcel Duchamp. Madrid: THIS SIDE UP S.L. 2013
- Filipovic, Elena. Apparently marginal activities of Marcel 2Duchamp. Cambridge, MA: The Massachusetts Institute of Technology (MIT) Press, 2016
- Marcadé, Bernard, Marcel Duchamp. La vie à credit. Biographie, Flammarion, 2007
- Omer, Mordechai, Universo y magia de Joan Ponç. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A. 1972
- Parcerisas, Pilar, Duchamp en España, Madrid: Siruela, 2009
- Paz, Octavio, Apariencia Desnuda. La obra de Marcel Duchamp, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2001
- Queralt, Rosa; Goytisolo, Luis; Arrabal, Fernando; Lambert, Jean-Clarence, Gutiérrez, Fernando; Mahlow, Dietrich, y Cela, Camilo José, Joan Ponç. Capses secretes. Fundació Caixa de Pensions. Barcelona: La Polígrafa, S.A. 1983
- Ramírez, Juan Antonio: Duchamp. El amor y la muerte, incluso. Madrid: Siruela (3aed), 1999. San Martín, Francisco Javier, Dalí-Duchamp: Una fraternidad oculta, Madrid: Alianza Editorial, 2004. Segade, Manuel, & Fundació Joan Miró, Fin de partida: Duchamp, el ajedrez y las vanguardias. Barcelona: Fundación Joan Miró, 2016.
- Tomkins, Calvin, Duchamp. A Biography, Nueva York: MoMA, 1996, 2014.

Documentación gráfica

- Marcel Duchamp jugando una partida de ajedrez con Eduard Tharrats, hijo de Joan-Josep Tharrats, en el interior del bar Melitón en Cadaqués (1964). Fotografía de Oriol Maspons. Archivo Pere Vehí (Cadaqués).

De la cama a la cama de hospital. Imágenes *postradas* en instalaciones artísticas contemporáneas.

La instalación artística, como ya teorizaran Rosalind Krauss, Michael Archer o Boris Groys, es uno de los medios más relevantes y sugerentes –a partir de la década de los ochenta y especialmente durante los noventa del siglo pasado– a la hora de debatir la relación entre la obra de arte, el espacio expositivo –y, por tanto, representativo– y su recepción por parte del espectador o espectadora. Esto ocurre debido a, entre otros factores, su cariz “inmersivo”, como apunta la historiadora Imogen Racz en *Art and the Home*, donde debate las fricciones entre los términos *casa* y *hogar* en el arte contemporáneo.

Descentrando el objeto, cuestionando la propia noción de *disciplina* artística, y dando paso al contexto, al marco o confín, la instalación estimula una toma de conciencia acerca de nuestra realidad matérica para *transitar* la obra, incluso *formar parte* de ella. Y este sería uno de los preceptos clave de los debates posmodernos retomados posteriormente por las prácticas *micropolíticas* como, entre otros, señaló Paul Ardenne. En este sentido, al acudir directamente a un determinado espacio-tiempo la obra apela a nuestro comportamiento a nivel corporal una vez predispuestos a la experiencia estética. Y, a su vez, al presentarse la instalación como proposición artística pero sin un programa o marco de referencia que nos indique unos límites precisos, incita un debate acerca de las expectativas hacia la misma –su carácter interactivo, o el *hasta dónde tocar*–.

Si con el advenimiento de las prácticas autobiográficas y las políticas de identidad, como los debates acerca de los estudios culturales o los feminismos, muchos y muchas artistas recurrieron a lo doméstico para deconstruir simbólicamente sus imaginarios, la relación entre la casa y la instalación entre dichos creadores era una consecuencia esperable, como mantienen autoras como Gill Perry o Jennifer Johung. Las exposiciones temáticas, que comienzan a ser asumidas entonces como proyectos creativos y de investigación más allá de la mera recopilación de piezas, en lo sucesivo se consolidarán dando paso a exposiciones que abordan directamente la casa en el ámbito de la instalación.

En este sentido, *The Century of the Bed* (2014), el proyecto coordinado por la arquitecta Beatriz Colomina para el Museum Moderner Kunst de Viena, ofrece un marco interpretativo ejemplar. Un ciclo de exposiciones que versó sobre la cama en el arte, donde las problemáticas *categorías* de lo público y lo privado revelan un simbolismo paradójico, a la vez constituyéndose como testimonios de las transformaciones de la intimidad de nuestra era globalizada.

La cama es uno de los elementos más significativos de la casa en este sentido, despliega un rico abanico representacional, dado que los y las artistas han asistido a ella para reflejar diversas cuestiones: es recreada como un espacio ambiguo entre el descanso y el trabajo, debatiendo los límites de las esferas de la producción y el ocio; también es tratada como el espacio por excelencia para el amor y el sexo, de vital presencia en los medios de masas; o para reflejar el sufrimiento asociado a la convalecencia, al periodo en reposo que se ha de pasar para la posterior recuperación, así como la muerte.

Acudiremos a este último enunciado debido a la enorme carga simbólica que la cama tiene, pues a nivel experiencial el dolor conduce una toma de conciencia de un espacio-tiempo que modifica nuestro espectro perceptivo consiguiendo hacernos pensar/sentir el reposo, el espacio confinado, la prisión en que la cama se convierte, e incluso como una oportunidad para la (re)creación.

Ya en la historia de la pintura podemos destacar algunas obras emblemáticas sobre la cama de Lucke Fildes, Francisco de Goya, Frida Kahlo, Pablo Picasso, Felix Vallotton o Edvard Munch. En ellas aparece el tropo de la *visita médica*, la asistencia, la compañía, e incluso el funeral revelando así la custodia que implica este tipo de *reposo*.

Tomando dichos referentes comenzaremos nuestra genealogía, como hemos comentado, a partir de trabajos de finales del siglo pasado. Veremos obras de Louise Bourgeois acerca de la histeria, o las luchas entre las diferentes etapas vitales. En plena crisis del sida, Nan Goldin o Richard Billingham expondrán imágenes del entorno doméstico desde un punto de vista abyecto, donde el ideal de familia se desvanece. Si también entonces Antoni Tàpies y Anselm Kiefer emplearán la cama, aunque como antimonumento explorando la crítica social al albor de las Guerras Yugoslavas, por otro lado Rebecca Horn, Paloma

Navares o Eulàlia Valldosera acudirán a una crítica más intimista, dirigiéndose a sus vivencias personales en cuanto al tema del género para experimentar con el peligro o el miedo, e incluso imposibilidad del dormir. Más recientes serían las crípticas intervenciones domésticas de Gregor Schneider, donde modifica y remodela habitaciones para invitar al espectador a un replanteamiento de *lo familiar*, así como Michael Elmgreen & Ingar Dragset o Miguel Borrego, quienes abordan la cama de hospital desde una estética fluctuante entre el minimalismo y la figuración, invitándonos a visitar un cuerpo escultórico yacente que no sabemos si descansa o ha perecido. Finalmente, desde la parodia y la alegoría Pepón Osorio o Gabriel Chaile jugarán con estos significantes en intervenciones escultóricas donde la cama *desea* elevarse en sus plegarias a *otra* dimensión.

Archer, M. "Towards Installation". En *Installation Art* (Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry eds.). Londres: Thames & Hudson, 1994.

Ardenne, P. y Macel, C. (eds.). *Micropolitiques* (cat. exp.). Grenoble: Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, 2000.

Colomina, B., Rumpfhuber, A., Y Ruhs, A. (eds.). *The Century of the Bed*. Viena: Museum Moderner Kunst, 2014.

Groys, B. "Topología del arte". En *Micropolíticas. Arte y cotidianidad: 2001-1968* (cat. exp.). Castellón: Espai d'art Contemporani de Castelló, 2003.

Johung, J. *Replacing home. From primordial hut to digital network in contemporary art*. Minneapolis y Londres: University Minnesota Press, 2012.

Perry, G. *Playing at Home: The House in Contemporary Art*. Londres: Reaktion Books, 2013.

Racz, I. *Art and the Home. Comfort, Alienation and the Everyday*. Londres: I. B. Tauris, 2015.

Palabras clave: cama, reposo, instalación artística, dolor, domesticidad

Danza contemporánea en la sociedad de masas: Kracauer, Valéry, Adorno

Esta conferencia presenta la problemática de la danza contemporánea relacionando las concepciones de Siegfried Kracauer en *El viaje y el baile*, de Paul Valéry en *Filosofía de la danza* y de Theodor W. Adorno en torno a la disonancia. A partir de estos autores, la danza aparecerá como elemento necesario de crítica a la sociedad de masas que impone sus nuevos patrones y ritmos sistemáticos al movimiento y al cuerpo. A través de un seguimiento de la tendencia racionalizadora de la cultura actual, exponemos, a partir de la danza, el conflicto que se genera entre libertad y represión del cuerpo y su relación con las organizaciones sociales.

A partir de este análisis, planteamos la danza como posible vía de reconciliación entre la nueva forma de existencia tecnificada y cosificada y el anhelo espiritual del ser humano que se proyecta hacia la infinitud de posibilidades en la esfera de lo artístico. Finalmente la danza aparece como un fenómeno híbrido y cambiante en su versión enfática y liberadora.

Palabras clave: danza, estética, cultura de masas, disonancia, industria cultural.

Bibliografía:

Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Obra completa, 3. Madrid: Akal.

Adorno, Th W. (2007). *Teoría estética*. Obra completa, 7. Madrid: Akal.

Bardet, Marie (2012). *Pensar con mover, un encuentro entre danza y filosofía*. Madrid: Cactus.

Kracauer, S. (2008a). *El ornamento de la masa*. En *El viaje y el baile*. Barcelona: Gedisa.

Kracauer, S. (2008b). *Sobre los libros de éxito y su público*. En *La fotografía y otros ensayos* (pp. 67-78). Barcelona: Gedisa.

Kracauer, S. (2006a). *El ornamento de la masa*. En *Estética sin territorio* (pp. 257-274). Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.

Puerta, D. (2017). *Cultura de masas, ornamentación y cine. Una crítica de Siegfried Kracauer a la modernidad*. *Rev. Colomb. Soc.*, 40(1), 257- 273.

Valéry. (2016). *Filosofía de la danza*. Ed: José J. De Olañeta.

Zenaida Marín. (2013). "De lo Freak a lo Free: Anotaciones sobre lo feo y lo anormal en la danza contemporánea". *Bordes. Revista de estudios culturales*, nº6 , pp. 22-30, ISSN:2244-8667.

Arte y sociedad: la idea de forma en la teoría estética de Adorno

Entender la relación entre arte y sociedad en Adorno significa entender su dialéctica inmanente, y entender cómo el arte, siendo a la vez producto y negación del mundo social, representa su momento de liberación. En mi artículo, además de exponer los puntos claves de la teoría estética de Adorno -en lo que concierne la relación entre arte y sociedad-, mostraré cómo el concepto de forma es fundamental para comprender el papel de “resistencia” que ofrece la obra de arte.

Primero hay que subrayar que, a pesar de la común interpretación de la estética de Adorno, que tiende a leer sus análisis sobre la industria cultural como una admisión de la completa determinación de la cultura por parte de las condiciones socio-económicas -hacia lo que el filósofo denomina la “administración total”-, hay que reconocer que justo en su crítica a la reificación del pensamiento, se encuentra una fuerte reivindicación de la función no ideológica de la razón humana y de la cultura.

Aunque en la época moderna la razón ilustrada y la racionalidad ligada al dominio parezcan determinar el desarrollo social, Adorno reconoce que el arte, junto con la filosofía, puede dar voz a la capacidad expresiva de aquellos aspectos de la experiencia no absorbidos por la praxis organizativa.

En efecto, según Adorno, las obras de arte representan algo vivo, que habla de una manera que está negada a los objetos naturales y los sujetos que las hicieron. Siendo algo eminentemente *individual*, las obras de arte tienen la capacidad de contrastar con la dispersión de lo meramente existente. Claramente en ellas existe un “momento de la empiria”, porque de ella extraen su contenido, pero su carácter más propio precisamente contempla una oposición a la empiria, que ocurre mediante el *momento de la forma*.

Aunque no hay que olvidar el carácter doble del arte (en tanto que autónomo y *fait social*), que en virtud de la denominada “relación productiva estética”, consiste, en parte, en “sedimentos o improntas de la fuerza productiva social”, es importante señalar que el momento de la forma, siendo capaz de despertar el contenido condensado, imprime en las obras un contramovimiento, y las hace capaces de ejercer una función crítica hacia lo existente.

Con las palabras del filósofo: “Los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas inmanentes de su forma. Esto, y no el impacto de momentos objetuales, define la relación del arte con la sociedad”.

Bibliografía provisional

Theodor Adorno, Teoría Estética

Theodor Adorno, Crítica Cultural y Sociedad

Vicente Gómez, Jacobo Muñoz Muñoz, Jacobo, 1942- El pensamiento estético de Theodor W. Adorno.

Aitor Aurrekoetxea Jiménez, ESTÉTICA E INDUSTRIA CULTURAL DERIVAS MECANICISTAS DE LA ILUSTRACIÓN MAYORITARIA, AusArt Journal for Research in Art. 3 (2014), 2, pp. 35-49.

Umberto Galeazzi, Arte, filosofia e società nell'estetica di Adorno, Rivista di filosofia neoscolastica, Vita e Pensiero 1977-

Máquinas DADA -

Sociedade moderna, transgressões morfológicas e juízo estético.

Key words: Machinery art, Modernism, DADA, Picabia, Duchamp, Grosz, Aesthetic Judgement.

A presente proposta pode descrever-se como uma interpretação da glosa por George Grosz e John Heartfield de uma frase de Konstantin Umanski a respeito da “nova arte na Rússia” (1919) - *Die Kunst ist tot - Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins* (A Arte está morta – Viva a nova Arte das Máquinas de Tatlin!).

Nas últimas décadas do século XIX e nos anos 1910 é possível identificar três núcleos de formação e disseminação do tema da máquina como questão teórica (na Engenharia, na Ciência e na Filosofia), sociológica e artística.

O primeiro desses núcleos define a moldura das teorias tecnológicas da técnica, de acordo com o perfil epistemológico da “ciência das máquinas” dos engenheiros do século XIX, que haviam descrito as condições de fabrico, o destino industrial e os efeitos sociais de certos engenhos tecnológicos aplicados ao trabalho humano. Uma segunda linha, abre-se nas descrições filosóficas sobre a industrialização e os efeitos do progresso técnico, segundo fórmulas das “Filosofias da Técnica” que continuaram na linha de Ernest Kapp, dos movimentos socialistas, dos críticos do progresso e nas representações dos publicistas sobre os efeitos da Guerra. Uma terceira orientação é patente nos projectos artísticos que se desenvolveram no princípio do século a partir do Futurismo e do movimento DADA e que vieram a assumir os objectos industriais, as máquinas e o que se chamará *cyborg* (v.g.: Hannah Höch e Raoul Hausmann) não só como temas mas desde logo nas expressões materiais da arte na pintura, escultura, na música ou na literatura, em alguns casos segundo um programa de crítica da sociedade, estimulando, igualmente, uma nova relação entre a Arte e o público.

A máquina como tema da comunicação moderna atravessa assim o período de nascimento do Modernismo na Arte, desde as propostas do Futurismo, confundindo-se parcialmente com algumas das suas expressões temáticas e materiais mais emblemáticas, entre outros nos trabalhos de Francis Picabia, Raoul Hausmann e de Marcel Duchamp, logo na década de 1910, e em George Grosz nas décadas de 1910-1920, em associação com o DADA.

A mecanização do corpo e da sexualidade e as padronizações industriais dos objectos de consumo são glosados, entre ironia e paródia, nos temas, e simulados nas formas expressivas e materiais da arte ao longo da metamorfose das formas cubistas de F. Picabia em *La Source* (1912) *Edtaonisl* (1913), até chegar às expressões mecânicas explícitas com *Ici, c'est Stieglitz* (1915), *Réverence* (1915), *Portrait d' une jeune fille americaine dans l' état de nudité* (1915) *Fille née sans mère* (1916), *Machine tournez vite* (1916) ou *Le Lierre unique Eunuque* (1920); em M. Duchamp com os famosos ready-made, com *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23) e, em G. Grosz, nos trabalhos *Ein Opfer der Gesellschaft* (1919), *Republikanische Automaten* (1920), com John Heartfield - *Der Wildgewordene Spiesser Heartfield* (1920) ou *Methusalem* (1922).

O recurso aos múltiplos meios expressivos, a sua amálgama, sobreposição ou glosa recíproca, a crise morfológica da arte convencional no transmorfo que é

o objecto industrial-artístico ou nas máquinas esculturais de Tatlin, constitui o que directamente forma a expressão social da arte nestes criadores.

Proponho descrever, em *primeiro lugar*, o significado da adopção modernista dos objectos industriais como tema e formas materiais da comunicação artística, no Leste (Vladimir Tatlin) e no Ocidente europeu, assim como nos EUA, exemplificando com os trabalhos de Francis Picabia, Marcel Duchamp e George Grosz, particularmente na década de 1910.

Em *segundo lugar*, mostrarei como a ironia, paródia ou crítica social de autores ligados ao DADA se explica pelo paradoxo autológico do *carácter social da crítica social da arte*, em vez de situar a sociedade de fora da Arte. Com efeito, uma parte relevante da produção artística destes criadores ao se descrever como destruição da arte convencional de uma sociedade decadente gera, na própria materialidade dos seus recursos, o que define a sociedade como sociedade moderna, ancorada na divisão técnica do trabalho e na automação trans-humana, mas também expressa na impermanência de todas as coisas, numa anti-ordem, assim como na abertura a possibilidades práticas, conceptuais e de comunicação com o público que não se haviam antes antecipado.

Em *terceiro lugar*, a apresentação vai propor um novo enquadramento do que na periodização da Arte e da Literatura se chamou Modernismo na relação deste com a transformação crítica do juízo estético na acepção do século XVIII, de Shaftesbury a Kant (em Kant, em especial, na doutrina do juízo da *Crítica da Faculdade de Julgar*). Considera-se que a forma do juízo estético do Iluminismo supunha a previsibilidade da comunicação e a convergência entre expectativas sociais, percepção e sentimento estético. Para isso, tinha de conceber o sistema social como um tipo particular de ordem, regulado intencionalmente, e a morfologia dos objectos artísticos tinha de a acompanhar. O Modernismo solapou na nova morfologia dos objectos artísticos, especialmente nos transmorphos industriais e maquínicos, a previsibilidade da comunicação da anterior auto-descrição da sociedade (Niklas Luhmann) como ordem, de onde resultou que a “Arte das máquinas” não pode já criar nem o Belo nem o Sublime. Daqui se concluiu pela “morte da Arte” ou pela “morte da Estética”. O que está em causa é, contudo, o nó cego entre a imprevisibilidade da comunicação da sociedade moderna e a instabilidade morfológica da Arte, com consequências na percepção estética e na construção antecipatória dos públicos da Arte.

Nos criadores comentados, o Modernismo é um *realismo da velocidade metamórfica*, que não cabe já nas possibilidades do juízo estético do século anterior. Veremos quais as novas exigências e que novo tipo de juízo estético é reclamado.

Bibliografia condensada:

Biro, Matthew (2009) *The Dada Cyborg. Visions of the new Human in Weimar Berlin*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Danto, Arthur (1997) *After the End of Art*. New Jersey: Princeton University Press.

Demos, T. J. (2007) *The Exiles of Marcel Duchamp*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.

Luhmann, Niklas (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Vorländer, Karl (Hrsg.) (1922) *Kants Kritik der Urteilskraft*⁵. Leipzig: Felix Meiner.

VI Encontro Ibérico de Estética

Título de la ponencia: Lo "nuevo" en la música a partir de Darmstadt. *Atmosphères* de Ligeti como música informal

Palabras clave: Adorno, Ligeti, Darmstadt, sociología de la música, música informal.

Resumen de la ponencia: Sin lugar a dudas, uno de los padres de la sociología de la música ha sido el filósofo frankfurtiano T. W. Adorno. La dialéctica entre el arte y la sociedad fueron el núcleo central de su teoría estética y de su análisis específico de la música. Sin embargo, a día de hoy pocas veces nos aproximamos a su estética para entender la práctica artístico-musical desde la teoría social. La defensa que hizo de la música de Schönberg y la crítica que hizo a las segundas vanguardias del siglo XX en su ensayo "El envejecimiento de la nueva música" han hecho que parezca una figura nostálgica y elitista que no entendió ni aceptó los cambios que el «breve siglo XX» estaba padeciendo. Tampoco ayudó a deconstruir esta imagen que se estaba creando en la recepción de su obra el debate que tuvo con su contemporáneo Walter Benjamin en torno a la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica.

Adorno, a su manera y en su contexto, fue un pensador de ideas revolucionarias que hizo de sus escritos musicales de juventud y de su teoría estética un medio de reivindicación política que implicaba necesariamente la asunción de un cambio social. El giro copernicano que se produjo en las artes en Viena a principios del siglo XX fue la liberación del material musical; en un momento en el que ya el fracaso de la Ilustración como proyecto social era más que evidente, el arte seguía presentando sus posibilidades liberadoras. Pero la nueva música, como denominaba Adorno a esa música autónoma y emancipada, al igual que el proyecto ilustrado, también vería sus momentos regresivos con la instauración de la nueva tonalidad y el serialismo integral. Estos métodos compositivos, que se basaban en el principio absoluto de construcción, perdían para Adorno la dialéctica entre el sujeto y el objeto haciendo que la obra se mostrara idéntica. Uno de los presupuestos de base era que la espacialización del tiempo musical que tuvo lugar durante las segundas vanguardias caía en un nuevo estatismo que encubría esas posibilidades emancipatorias de cambio y transformación.

Pero Adorno no fue un pensador pesimista que sometiera las artes a un *cul-de-sac*, sino que como partícipe en los primeros encuentros de Darmstadt en 1961 desarrolló el concepto de "musique informelle" (música informal) para describir cómo había de ser la nueva música liberada en la segunda mitad del siglo XX. *Atmosphères* de Ligeti, quien también participó en los cursos de Darmstadt, será la obra que analizaremos como ejemplo de esta música informal en la que el compositor, sin renunciar a su libertad, seguía las necesidades del material musical utilizando el tiempo musical como nuevo parámetro compositivo y estudiaremos a partir de ella los conceptos de estático y dinámico relacionados con la crítica al capitalismo que subyace toda la teoría estética de Adorno.

Partiendo de que en el capitalismo lo *nuevo* como lo siempre igual se muestra idéntico, es decir, que el incesante cambio al que responde la lógica del capitalismo cae en el estatismo, la homogeneidad sonora de la obra *Atmosphères* de Ligeti que, en su moverse en el espacio aparece como lo no-idéntico inherente al desarrollo musical, nos permite profundizar en el

concepto de lo dinámico como irrupción de lo nuevo, introducción de la posibilidad de cambio, inicio de la liberación del material musical.

Esta búsqueda de autonomía fue el *Leitmotiv* de todo su corpus teórico, la utopía de su pensamiento, el elemento negativo que no podía ser enmudecido. Por tanto, el objetivo de esta ponencia será tratar de explicar cómo Adorno buscó las posibilidades emancipatorias de la música de su tiempo y cuál era para él la emancipación estética tras su famoso lema de “la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz.”

Bibliografía:

Adorno, Th. W., "Sobre estática y dinámica como categorías sociológicas", Escritos sociológicos I. Obra completa 8 (Agustín González Ruiz, trad.), Madrid, Akal, 2004, pp. 202-220.

Adorno, Th. W., "El envejecimiento de la nueva música", Disonancias. Introducción a la Sociología de la música, Obra Completa 14 (Gabriel Méndez Torrellas), Madrid, Akal, 2009, pp. 143-166.

Adorno, Th. W., "Vers une musique informelle", Escritos musicales I-III. Figuras sonoras / Quasi una fantasia / Escritos musicales III, Obra Completa 16 (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, trad.), Madrid, Akal, 2006, pp. 503-549.

McDermott, V., "A Conceptual Musical Space", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 30, No. 4 (Summer, 1972), pp. 489-494.

Davachi, S., "Aesthetic Appropriation of Electronic Sound Transformations in Ligeti's Atmosphères", Musicological Explorations, pp. 109-149.

Alastair, W., "New Music, Late Style: Adorno's 'Form in the New Music'", Music Analysis, Vol. 27, No. 2/3 (July-October 2008), pp. 193-199.

Bauer, A., "Philosophy Recomposed: Stanley Cavell and the Critique of New Music", Journal of Music Theory, Vol. 54, no. 1, CAVELL'S "MUSIC DISCOMPOSED" AT 40 (Spring 2010), pp. 75-90.

Bernard, J. W.: "Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and His Solution" en Music Analysis, Vol. 6, No. 3, Oct. 1987, pp. 207-236.

Bidon-Chanal, S.: "Música envejecida y retorno a la libertad. Las críticas a la Escuela de Darmstadt de T. W. Adorno y su propuesta de una "musique informelle" en Cuadernos de Filosofía Alema: Crítica e Modernidade, vol. 2, no. 2, Jul-Dez 2015, pp. 201-217.

AS FÁBULAS URBANAS DE FRANCIS ALÿS

Resumo

Caminhar por sete dias consecutivos sob o efeito de uma nova droga a cada dia; deambular até encontrar um possível sócia e segui-lo até seus passos se ajustarem aos dele; vaguear pelo território usando sapatos imantados que coletam restos metálicos aleatoriamente; explorar vendado um trajeto antes percorrido diversas vezes de olhos abertos; empurrar um enorme bloco de gelo ao longo do dia até que se derreta completamente; permanecer em praça pública à espera de um acidente que ainda não aconteceu; percorrer a cidade enquanto sua roupa se desfaz a partir de um fio preso em algum lugar do caminho...

Todas essas são ações realizadas pelo artista belga – naturalizado mexicano – Francis Alÿs, como formas de explorar as cidades por onde passa ou mesmo aquela onde escolheu viver; soam, contudo, como lendas ou fábulas esopianas. O texto que aqui se apresenta aborda os espaços urbanos performativados por Alÿs: lugares tornados espaços vividos a partir de suas ações. Utilizamos a ideia de “práticas de espaço” em Michel de Certeau para pensarmos nos enunciados performativos de Alÿs. Certeau tanto como Alÿs pratica o espaço como uma tentativa de passar ao outro – de passar a um lugar, sempre fora e sempre outro. Nesses percursos uma história outra se constrói. “Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar.” (Certeau, 1998, p. 183). Essa falta de lugar, esse sempre estrangeiro, parece ser a pauta de Alÿs.

Através de seus passeios, o artista formula narrativas tanto no sentido literal quanto metafórico. Enquanto constroem questões do social – a problemática do trabalho na ação com o gelo, por exemplo – as performances de Alÿs são produção de desvios no espaço-tempo das cidades, ao qual criam um tipo multidirecional de pequenas transversalidades. Suas fábulas tecem histórias pelas ruas por onde passa, territorializando-as com seus pés. Sua pegada, contudo, não é linear: atravessa o tempo como um mito urbano que se cria e se alastra, operando taticamente tanto no presente quanto no pensamento projetivo de futuro e na memória que cria passados. Realiza o que outrora os romanos faziam em rituais de fundação, em seus *fetiales*, com marchas que ocorriam primeiro dentro do próprio território, depois na fronteira e, finalmente, no

território estrangeiro. A esse respeito, Certeau escreve: “a ação ritual se efetua antes de toda ação civil ou militar porque se destina a criar o campo necessário para as atividades políticas ou bélicas.” (1998, p. 210).

Seria esse o primeiro papel do relato para Certeau: abrir um teatro que legitimaria as ações efetivas posteriores. Muito similar à defesa de Rancière quanto ao papel da ficção em nossa era estética, gerando efeitos no real. Segundo Rancière “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (2009, p. 58). Alÿs torna-se ele mesmo um personagem, inventando para si uma identidade, apropriando-se de cada cidade a seu modo, borrando continuamente os limites entre local e estrangeiro, dentro e fora, real, fictício e imaginário: desestabiliza fronteiras. Em vez de esculturas materiais ou projetos caracterizados pela fixidez, produz situações escultóricas e molda espaços-tempos comuns.

Cada trabalho seu é, simultaneamente, pensamento e ato, fala e gesto, ação e reação. Partindo de enunciados curtos e simples, como aqueles acima elencados, o artista dá vida às suas ideias, performadas individualmente ou com voluntários. São o início de uma fábula – conforme Alÿs as nomeia –, permitindo distintos registros, modos de circulação e de interpretação. O artista intervém minimamente em situações cotidianas onde insere novas narrativas; produz pouco em termos físicos ou materiais, no entanto, provoca simbólica e politicamente ao possibilitar percepções inaugurais sobre determinados contextos urbanos, bem como múltiplas formas de partilha.

Alÿs atualiza a crítica à cidade racionalista, operando menos por uma leitura macro estratégica e mais na escala micro, pelas táticas de deslocamentos. Para Certeau a estratégia é aquilo que permite operar por fora como constituição de um poder que é sempre externo. É a conquista de um próprio. Nesse sentido, “o ‘próprio’ é uma vitória do lugar sobre o tempo” (Certeau, 1998, p. 99). Por contraponto, tática é “a ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (Certeau, 1998, p. 100). Enquanto a estratégia é uma ação de fora, a tática é uma ação sempre de dentro.

As práticas de Alÿs se constroem como táticas que desenham e narram uma história possível. São como memórias ainda por serem vividas em um eterno entrelaçamento temporal. É um percurso poético a produzir uma partilha do sensível como entende Rancière: como um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao

mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (2009, p. 13). A proposta deste texto é discutir as reverberações – os efeitos no real – que os enunciados performativos de Alÿs geram na partilha dos espaços-tempos urbanos praticados pelo artista.

Palavras-chave: fábulas urbanas, Alÿs, espaços-tempos comuns, enunciados performativos, narrativas

Referências

- ALÿS, F. **Numa dada situação/In a given situation**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano 1**. Artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- FERGUSON, R.; FISHER, J.; MEDINA, C. **Francis Alÿs**. Londres: Phaidon, 2007.
- KONRATH, G. **Às vezes fazer algo poético pode se tornar político e às vezes fazer algo político pode se tornar poético: a ocupação do tempo e do espaço na poética urbana de Francis Alÿs**. Orientador: Paulo Reyes. Dissertação (Mestrado) – UFRGS/PROPUR. Porto Alegre, 2017.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RESUMO

A infância da arte / A arte da infância.

Formas de representação ideográfica: arte infantil, “primitiva”, medieval, “naïf”, psicopatológica e contemporânea. Analogias formais, espaciais e cromáticas. O visível e o invisível; o consciente e o inconsciente; o real e o imaginário; o conhecido e o desconhecido. Expressão livre e criativa.

PALAVRAS CHAVE

Expressão; Autenticidade; Criatividade; Conhecimento; Arte

BIBLIOGRAFIA

ARNHEIM, Rudolf, *Arte & Percepção Visual*, São Paulo: Pioneira Editora 1973

DEPOUILLY, Jacques, *Enfants et Primitifs*, Paris: Delachaux-Niestle 1964

DUBUFFET, Jean, *Cultura Asfixiante*. Lisboa: Publicações Dom Quixote 1971

FERRIER, Jean-Louis, *Les Primitifs du XXème Siècle: Art Brut et Art Des Malades Mentaux*, Paris: Pierre Terrail 1997

FREUD, Sigmund, *Textos essenciais, Literatura, Arte e Psicanálise*, Europa-América 1994

GONÇALVES, Eurico, *A Pintura das Crianças e Nós, Pais, Professores e Educadores*, Porto Editora, 1976; *A Arte Descobre a Criança*, Raiz Editora 1991

HERBERT, Read, *A Educação pela Arte, Arte e Comunicação*, Ed. 70, 1982

LOWENFELD, Viktor, *Desarrollo de la Capacidad Creadora*, Ed. Kapelusz 1972

LOUQUET, G. H., *O Desenho Infantil*. Liv. Civilização 1969

PIAGET, Jean, INHELDER, Bärbel, *A Psicologia da Criança*, Morais Edit. 1966

READ, Herbert, *Imagem e Ideia*, Breviários 1957

STERN, Arno, *Le Langage Plastique, Étude des Mécanismes de la Création Artistique de L'Enfant*, Delachaux & Niestlé, Neuchatel 1963; *Antonin et la mémoire organique*, Paris: Delachaux et Niestlé 1978

TUCHMAN, Maurice, ELIEL, Carol S., *Visiones Paralelas: artistas modernos y arte marginal*, Madrid: Ed. Museu N. Centro Arte Rainha Sofia 1993

VALLIER, Dora, *A Arte Abstracta*, Ed. 70, 1980

El nuevo argot estético

Palabras clave: Estética, Lenguaje, jerga estética, modos de decir.

Los *modos de decir* constituyen una parte fundamental de la experiencia estética. No atañen solamente al momento posterior de la comunicación del juicio, el sentimiento o la vivencia: tales modos ocupan un lugar central de todo acto estético. La experiencia estética requiere del lenguaje por su función designativa y clasificatoria, además de por su misión expresiva. Cuando experimentamos algo estéticamente dichas funciones inciden en la asimilación y comprensión de lo que nos sucede en el mismo momento en que nos sucede. Los modos de decir encajan nuestra experiencia, especialmente la estética, *diciéndonos* en primer término a nosotros mismos qué ocurre, qué valores, qué actos, qué estados y qué cualidades intervienen. No son meras traducciones de la vida estética, son parte fundamental del aspecto cognitivo de nuestra experiencia.

El hecho de que una parte significativa de lo estético se haya configurado histórica y culturalmente en el registro de lo inefable, lo indecible y lo inexpresable –características básicas de la experiencia de lo que llamamos sublime– no hace más que evidenciar, paradójicamente, la importancia del decir en el seno de la vivencia estética. En ocasiones, cuando la transformación social de las experiencias artísticas y estéticas se acelera, pudiera parecer que el lenguaje queda retrasado respecto a ellas. Es lo que ocurre en los siglos XVII y XVIII, y expresiones como el "no se qué" de Feijoo o el "piquant" de Diderot podrían interpretarse como síntomas de dicho desajuste. También puede defenderse que es la propia experiencia estética –en el caso de lo sublime– la que retiene parcialmente la acción del lenguaje para mantenerse en el momento específico de lo innombrable y lo irrepresentable, precisamente por el placer que provocan ciertas demoras y dilaciones.

Los modos de decir se mueven, por tanto, entre su efectividad determinativa y comprensiva, esclarecedora y ordenadora, y su propia inhibición parcial, desestabilizadora y abierta. Tanto en lo que en lo estético hay de normatividad como lo que hay de desbordamiento, los modos de decir –o no decir– juegan un papel determinante. Son de hecho el factor que enlaza la experiencia individual con la experiencia colectiva.

Esta comunicación pretende señalar nuevos modos de decir presentes en la experiencia y la expresión de los jóvenes, términos socializados que definen muchos de los valores y factores característicos de las vivencias estéticas del momento presente. Expresiones como *arty*, *artsy*, *arty-farty*, *philistine*, *smoothie*, etc., usadas en un contexto internacional, conforman el nuevo argot estético y son inherentes al experimentar estético-artístico de quienes se han formado desde la década de los ochenta del siglo pasado. Un análisis de estos términos nos permite determinar ciertas claves de la apreciación estética y artística en las sociedades actuales: la manera en que se han reconfigurado las conexiones entre *masscult*, *midcult* y *highcult*; la difícil relación entre arte contemporáneo y opinión pública; los nuevos modos de socialización de la ficción; etc.

Las jergas estéticas son un rasgo sociológico determinante de todas las revoluciones juveniles, nos dan a entender la importancia que el factor estético y artístico ocupa en ellos. También lo son de la conciencia social de todo colectivo: las comunidades negra, gay, etc. se han conformado a partir de la construcción de

un argot que no era solo efecto de un nuevo modo de ver, sino una de sus causas fundamentales, y, en ellas, los términos destinados a lo estético han sido casi siempre decisivos. Las nuevas formas artísticas populares han generado a su vez modos de decir que proyectaban una nueva sensibilidad estética más allá de su ámbito de acción: los idiolectos verbales y los lenguajes específicos asociados al jazz y el rap son dos ejemplos paradigmáticos.

En los nuevos términos hallamos dos hechos significativos: por una parte, la configuración de un marco de experiencia estética inédito, con apreciaciones, enjuiciamientos e ingredientes insólitos, y, por otra, la relación de ese nuevo marco con el anterior, con expresiones que evidencian generalmente su rechazo o su puesta en cuestión. En el primer caso, los renovados modos de decir sirven a la autoafirmación y autodeterminación de un nuevo estado social en el que reconocerse; en el segundo, a su separación respecto a las experiencias, conceptos y valores generalizados, ya sean estéticos o artísticos. Lo característico del nuevo argot, sin embargo, es su vocación global, ajena a particularidades identitarias y estilísticas: en la actualidad, la *resocialización de lo estético* fomentada por Internet y las Redes Sociales, ha favorecido una proyección globalizada de las nuevas jergas estéticas, situadas más allá de factores de generación, clase o identidad.

Bibliografía

- AUSTIN, J. L. (1964): *Sense and Sensibilia*, New York: Oxford University Press.
- AYTO, John; SIMPSON, John (2010): *Oxford Dictionary of Modern Slang*, New York: Oxford University Press.
- BOURDIEU, Pierre (2012): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.
- DALZELL, Tom; VICTOR, Terry (2013): *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, New York: Routledge, Vols I-II.
- GOODMAN, Nelson (2005): *Maneras de hacer mundos*, Madrid: Antonio Machado.
- KEVELSON, Roberta (1992): *Law and Aesthetics (New Studies in Aesthetics)*, Bern: Peter Lang.
- KIVY, Peter (1973): *Speaking of art*, The Hague: Martinus Nijhoff.
- MARGOLIS, Joseph (2010): *The Cultural Space of the Arts and the Infelicities of Reductionism*, New York: Columbia University Press.
- PARTRIDGE, Eric (1984): *A Dictionary of Slang and Unconventional English*, New York: MacMillan.
- SEARLE, John R. (1997): *La construcción de la realidad social*, Barcelona: Paidós.
- SHUSTERMAN, Richard (2000): *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1992): *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona: Paidós.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2014): *Escrito a máquina [The Big Typescript] [TS 213]*, Madrid: Trotta.

**“A colonialidade está longe de ser superada”, mas nós continuamos a rasgá-la:
táticas de criação decolonial para a curadoria**

É com certo atraso histórico que a reflexão sobre o colonialismo no campo das artes assume os limites incontornáveis que agora pulsam nas veias produtivas de inúmerxs artistas latino-americanos, afro-europeus ou afro-brasileiros, ainda marginalizados pelas estruturas hierarquizantes e elitistas da vida artística. O senso comum que sempre relegou aos povos originários, aos afrodescendentes e aos negros, o lugar esvaziado da representação/ilustração da vida é duramente questionado pela potência do debate, por exemplo, em torno da noção do “lugar de fala”. Esse conceito operativo surge no contexto do feminismo interseccional americano para reivindicar a diferença/alteridade dos sujeitos falantes – em detrimento de um sujeito que fala em nome de um saber “universal” – e para reivindicar a diferença reconhecida dos lugares de onde partem os discursos, marcados pela raça, pela classe social, pelo gênero e por outros diversos modos de “negatividade” social.

A certeza de que é preciso, se quisermos romper com o complexo imaginário, simbólico e afetivo da colonização, uma rotura com o modelo colonialista patriarcal, eurocêntrico, judeu-cristocêntrico e heterossexual, move, nos dias de hoje, uma significativa parte da produção artística na América Latina e também em Portugal.

Este contexto cultural de disputa discursiva entre ex-colonos e ex-colonizados se intensifica na antiga metrópole. É cada vez mais evidente artistas portuguesas – como Grada Kilomba, Ângela Ferreira e Filipa César, por exemplo – que se posicionam criticamente em relação ao olhar eurocêntrico/colonial e, nomeadamente, à branquitude do sistema das artes.

Tal digressão é a linha de força que produz um referencial para a criação e organização do programa de residência *Afro europeans*, que surge a partir do projeto de pesquisa À margem do cinema português: estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal”(Fundação Calouste Gulbenkian). Esta residência interessou-se pelo aprofundamento de questões políticas e identitárias que dizem respeito aos modos de pensar, sentir e existir afro-europeus em contextos urbanos violentos, pós-industriais e pós-coloniais. Pretendemos, com esta comunicação, apresenta-la, discuti-la e debater os caminhos curatoriais da Residência *Afro europeans* tendo em conta o contexto sócio-cultural e artístico em crise no mundo ibero-americano.

Palavras-chave: decolonial, pós-colonial, anti-colonial, curadoria, afro-europeu

MIGNOLO, W. “Coloniality is Far from Over, and So Must Be Decoloniality”. *Afterall* journal, Londres, n.43, primavera-verão 2017, pp. 38-45. Disponível em: <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/692552>>.

Tardomodernidad, cálculo y juicio estético.

Keywords: automatización, estética, arte, arquitectura, cálculo.

¿Por qué puede pagar Christie's 430.000 dólares por una obra de arte que viene al mundo de la mano de un motor de programación, configurado por tres ingenieros informáticos? (Alleyne, 2018) ¿Por qué se puede llegar a decir que un algoritmo genético encuentra las mejores soluciones de diseño para una obra arquitectónica? (Li, 2012) Estas y otras preguntas nos invitan a pensar el papel del cálculo en la modernidad, que más allá de un instrumento o herramienta que se utiliza para ciertos fines, resulta ser un sistema de signos que amplía nuestra capacidad de conocer y subyace a la legitimidad de lo que consideramos cierto. En la presente ponencia invitamos, por un lado a una lectura de los criterios de validez de la modernidad como aquello que en cierto modo ya genera extrañeza, y que incluso empieza a ser visto desde una relativa distancia. Distancia que empero no nos aleja de una presumible sujeción a dichos criterios -posición que filósofos como Martínez Marzoa han denominado Tardomodernidad. Por otro lado, nos interesa una lectura de la sorprendente acogida que desde la arquitectura y las bellas artes han tenido los procedimientos de automatización de la creación cuyo análisis profundiza en cuestiones presentes ya en la *característica* leibniziana.

Entendemos por cálculo un sistema de signos, una sintaxis y una serie de operaciones que consideramos lo suficientemente exhaustivas como para satisfacer los límites de las magnitudes con las que definimos las cosas, y concediendo a estos límites el carácter de instancias válidas. Y al parecer, resulta especialmente pertinente en aquellos casos en que la de-limitación, la creación, el dar unas características a algo y no otras, adquiere la connotación de lo “subjetivo”. Empleado este término en el sentido de imperfecto o arbitrario, también indica la ausencia (o mejor, la renuncia) de un ámbito de conocimiento que exige la exhaustividad como condición de principio a fin. No es casualidad que la noción de *diseño generativo* o *genético* (fundamental para las herramientas de programación para el diseño arquitectónico) indique de manera clara una génesis, un proceso de ida y vuelta desde lo primero hasta lo último, en el que se deducen y se componen nociones más complejas a partir de las más simples, a través de una serie de axiomas y reglas de inferencia. No se trata, pues, de una investigación o un conocimiento que se construye alrededor de un *factum*, es decir, de algo que se presenta como definido y delimitado para un mundo lingüístico concreto; algo que ya tiene de suyo sus propios límites –desde aquí hasta aquí– y sobre lo que uno haya de esforzarse en trazar o dar sentido a otros nuevos límites y fronteras. Que un conocimiento responda a un proceso de génesis y a una secuencia derivativa no sería sino la confirmación de que en el principio no había nada, no había límite o delimitación que pudiera valer, sino una total ausencia de (o renuncia a, o no pertinencia de) límites consistentes.

A pesar de ello (o precisamente por ello), parece claro que conocimiento es separación, de-limitación, finitud; que saber hacer algo implica precisamente que cortar por aquí o por allí no sea arbitrario (Marzoa, 2014). El problema de cuál es la decisión adecuada en la obra de arte queda de alguna manera suprimido en la mediación de estos sistemas de signos, aunque no porque en una presunta génesis se hayan

eliminado los “criterios subjetivos”, sino porque directamente no se reconocen como tales. Delimitar el dominio del problema de composición o de diseño arquitectónico en términos matemáticos transforma los medios que se ponen en juego, pero recupera criterios y mecanismos de decisión. Por ejemplo, los *evolutionary solvers* (motores de los algoritmos genéticos que exigen funciones de adaptación) no son más que mecanismos de decisión cuidadosamente elaborados en base a magnitudes seleccionadas; el *machine learning* (construcción de modelos de datos automatizados) generaliza comportamientos y reglas de construcción a partir de la articulación de normas lógicas y modelos estadísticos. Cualquier cálculo con el que se pretenda decir algo de algo, producir, crear o componer está atrapado en reglas de construcción consignadas de antemano por los conceptos que intenta verificar.

Es la búsqueda de la legitimidad o la validez de la obra de arte por medio de normas que se adhieran al carácter de validez de estos sistemas de signos lo que despierta nuestro interés. El artista delimita, separa y reúne los materiales, aunque de tal manera en la que no es posible repetir la regla de construcción para dar lugar a otra cosa. Lo bello no se adecúa a una norma en concreto, es por ello que decimos que no genera cosa (Marzoa, 1897). Decimos, con la KU kantiana, que no hay fin en lo bello, sino finalismo en general. Pero si la validez o la condición de *certitudo* viene precisamente de la definición o fijación de límites, y sin embargo, lo bello no puede ser cosa (delimitada, definida) ¿qué hay entonces la presunta validez del juicio estético? Una lectura atenta a la *Crítica del juicio* respecto de la noción “adecuación a fines en general” o “adecuación a conceptos en general” nos dará algunas claves: sólo en lo bello, donde no es posible que el juicio haga caer un concepto, donde necesariamente hay que seguir buscando, se muestra la necesidad de búsqueda o adecuación a conceptos en general, en todos aquellos casos donde es necesario que un concepto caiga.

Bibliografía:

Alleyne, A. (25 de 10 de 2018). A sign of things to come? AI-produced artwork sells for \$433K, smashing expectations. *CNN*. Obtenido de <https://edition.cnn.com/style/article/obvious-ai-art-christies-auction-smart-creativity/index.html>

Heidegger, M. (1995). *Caminos de bosque*. (H. Cortés, & A. Leyte, Trans.) Madrid: Alianza.

Kant, I. (2011). *Crítica del juicio*. (M. García Morente, Trad.) Madrid: Tecnos.

Li, L. (2012). The optimization of architectural shape based on Genetic Algorithm. *Frontiers of Architectural Research*, 1(4), 392-399. doi: <https://doi.org/10.1016/j.foar.2012.07.005>

Martínez Marzoa, F. (1987). *Desconocida raíz común*. Madrid: Visor.

– (1991). *Cálculo y ser*. Madrid: Visor.

– (2014). *Polvo y certeza*. Madrid: Abada.

HATSUNE MIKU EN *THE END*: UNA DIVA VIRTUAL EN ESCENA

VI Encuentro Ibérico de Estética

Línea Temática: Virtualidad y auto-referencia en el arte contemporáneo

Vocaloid Opera The End (2012), es una ópera multimedia del compositor Keiichiro Shibuya protagonizada por la cantante virtual Hatsune Miku. La obra, que se presenta como una ópera futurista y ultramoderna, cuenta con libreto de Toshiki Okada. Consiste en música electrónica generada por ordenador e imágenes estereoscópicas multidimensionales también generadas por ordenador y proyectadas simultáneamente en seis pantallas. Sobre el escenario el único ser humano es el compositor que se halla en una especie de cubo transparente.

Vocaloid es un software de síntesis de voz que se haya en el origen de Hatsune Miku; un ídolo virtual de la cultura pop japonesa que fue creado por la compañía japonesa Yamaha en 2003, mediante un programa de síntesis de voz desarrollado en sus inicios por la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona). Hatsune Miku significa en japonés “Primer Sonido del Futuro” y su perfil: edad, estatura, peso, color de imagen, fue creado posteriormente, en 2007, por la compañía Crypton Future Media. Su inclusión en esta ópera supone primero, un ejemplo más de la redefinición de las fronteras entre arte popular y arte serio o culto. Segundo, implica plantear de nuevo la precisión que Gilles Deleuze realizaba respecto a lo virtual -en su sentido aristotélico-, al afirmar que “lo virtual no se opone a lo real, sino solamente a lo actual” (Deleuze, 1968: 269).

A nivel formal, *Vocaloid Opera The End* sigue la estructura de la ópera tradicional con arias y recitativos. El tema que desarrolla es uno de los más recurrentes de la ópera: la muerte. Hatsune Miku plantea cuestiones sobre la vida y la muerte en relación al mundo real y al virtual. Se plantean problemáticas como la posibilidad de crear inteligencia artificial autoconsciente y los problemas éticos que se derivarían de ello. La singularidad es que estas temáticas son tratadas por un ídolo virtual que canta y baila en la tecnoesfera (Toynbee, 2000: 69) y cuya voz es realizada a través de un tratamiento de síntesis.

Centrándonos en la cuestión vocal, se propone un análisis de la voz de síntesis que interroga la formación de los afectos a través de la voz virtual. Para ello, se atenderá en primer lugar:

1. Al modo en el que la voz de Hatsune Miku modifica las relaciones entre cuerpo, voz y significación en el ámbito operístico. Hay que recordar al respecto que dos de las grandes dificultades que se señalan en los orígenes de la ópera son: cómo poner el cuerpo en escena y cómo acordar la voz con el rostro. Con ellas, la ópera destacaba la disociación entre la voz -como elemento espiritual- y la corporalidad, al tiempo que indicaba la disociación entre la voz entendida como práctica sometida a técnica y la exteriorización de la expresión de lo dicho por esa misma voz. La síntesis de voz supone una redefinición de estas cuestiones y, al mismo tiempo, una interrogación de los nexos que se dan en la actualidad entre la escucha de voces sintéticas y el reconocimiento y creación de los afectos.

En segundo lugar:

2. Para entender lo que significa un ídolo virtual y su relación con la formación de los afectos -centrados aquí en la voz de síntesis-, pasamos a interrogar de nuevo la noción de reproducción en Walter Benjamin y la decadencia del aura. Si la tecnología proporcionaba los medios de reproducción que condujeron a la decadencia del aura, esta tecnología es también la que suministra las bases de un arte inédito que transforma la condición perceptiva. En esta relación, generadora de una experiencia artística, se planteará la posibilidad del surgimiento de un aura tecnológica o digital. Esta noción de aura digital – que se alejará del fondo aurático del arte autónomo-, nos permitirá construir una herramienta teórica con la que acercarse a esa transformación de la experiencia en la que lo que cuenta no es la autenticidad ni la distancia. Con ello, se pretenden dar los primeros pasos de una epistemología de lo virtual en la escena contemporánea.

Palabras Clave: virtual, voz de síntesis, Hatsune Miku, aura digital, afectos

Bibliografía (selección):

- Barbanti, R.; Lynch, E.; Pardo, C.; Solomos, M. (ed.). 2004. *Musiques, Arts, Technologies. Pour une approche critique* [Music, Arts, Technologies. Toward a critical approach; Músicas, Artes, Tecnologías. Por una aproximación crítica], París, L'Harmattan.
- Benjamin, W. 1974. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", XIV. In *Gesammelte Schriften*, I-2, Frankfurt am Main. Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. París, Presses universitaires de France.
- Toynbee, J. 2000. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*, London, Arnold.
- Wilson, Paula. 2014. "The Biggest Pop Star In Japan Right Now Is A Hologram. A Hologram Who Sells Out Stadiums Full Of Real People.". Celebrity Net Worth. <http://www.celebritynetworth.com/articles/entertainment-articles/biggest-pop-star-japan-right-now-hologram/>.

‘DIVISOR’ DE LYGIA PAPE: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA ARTICULADA AO PENSAMENTO DE JOHN DEWEY E JACQUES RANCIÈRE

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre a obra ‘Divisor’ (1968) da artista brasileira Lygia Pape (1927- 2004) que nos permite relacionar com o conceito de experiência estética, cruzando o pensamento de dois autores de campos distintos, John Dewey e Jacques Rancière.

A experiência é um conceito chave na obra de John Dewey, sendo abordada pelo autor em diferentes trabalhos, podendo citar entre eles, *Experience and Nature* (1925), *Art as Experience* (1934) e *Experience and Education* (1938). Para Dewey, a experiência ocorre âmbito das ações dos agentes, como uma incorporação entre o ser humano e o meio ao seu redor.

Como a arte é um reflexo da vida, é necessário entendermos que a “vida se dá em meio ambiente; não apenas nele, mas por causa dele, pela interação com ele” (DEWEY, 2010, p.74). Para Dewey, a experiência tem uma extensão elástica, ela não é delimitada por um meio e um fim, mas necessita de dedicação para acontecer.

Jacques Rancière, defende por sua vez que existe uma imbricação inerente entre a arte o contexto social no âmbito alargado. Tal relação é explicitada em trabalhos como *Le Partage du Sensible: esthétique et politique* (2000) e *Le Spectateur émancipé* (2008). A relação arte/vida tem, no regime estético do autor uma importância fundamental, pois permite perceber melhor o fenômeno de cruzamento entre a arte e as formas do social (RANCIÈRE, 2000).

A “experiência estética” para Rancière constitui assim aquilo que afirma a autonomia da arte e simultaneamente faz da arte uma promessa de mudança na vida (SILVA, 2013). Tal mudança não ocorre de forma individual, mas coletiva, de uma maneira social. “Isto porque arte e vida não têm uma existência separada, antes pelo contrário, as produções da arte passam a ser vistas como expressões da própria vida” (SILVA, 2013, p.415).

Lygia Pape produziu ativamente durante as décadas de 1960 e 1970, em pleno regime ditatorial brasileiro. Suas obras dialogavam com os espaços urbanos e propunham deambulações pela cidade. Em ‘Divisor’ (Figura 1), trabalho concebido em 1968, a participação ativa do público era necessária para a obra se concretizar (SOUZA, 2013).



Figura 1: **Lygia Pape**: Divisor (Divider), 1968. Performance no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAMRJ). 1990. Fotografia: Paula Pape. Projeto Lygia Pape. Fonte:

É necessário salientar que esta proposição continua sendo ativada na contemporaneidade. Em 2017, a performance foi recriada em Nova York sob responsabilidade do The Metropolitan Museum of Art¹. Diferentemente de obras que necessitam da participação individual para se concretizarem, no ‘Divisor’ de Pape, o coletivo é fundamental. A experimentação coletiva é parte da proposta e ocorre em espaços públicos: praças, ruas, praia. (SOUZA, 2013).

Dessa forma, podemos pensar que a interação entre um organismo vivo e o seu ambiente está na vanguarda da teoria de Dewey acerca da experiência (MUHIT, 2013). O trabalho de Pape advém justamente da participação do espectador para com a materialidade do objeto em contato com o meio urbano. E sobre a materialidade do objeto que faz parte da obra, o mesmo não passaria de um mero pedaço de tecido caso tal participação não acontecesse de fato. Sobre a incorporação do sujeito-objeto/espço, ato e material, Dewey afirma:

‘Experience’ denotes the planted field, the sowed seeds, the reaped harvests, the changes of night and day, spring and autumn, wet and dry, heat and cold, that are observed, feared, longed for; it also denotes the one who plants and reaps, who works and rejoices, hopes, fears, plans, invokes magic or chemistry to aid him, who is downcast or triumphant. It is ‘double-barreled’ in that it recognizes in its primary integrity no division between act and material, subject and object, but contains them both in an unanalyzed totality. ‘Thing’ and ‘thought’ . . . are singlebarreled; they refer to products discriminated by reflection out of primary experience” (1958, p.8)

¹ <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2016/lygia-pape>

Para a experiência estética concretizar-se é necessária algo mais do que a posição passiva dos próprios espectadores e isso vai de encontro ao que é proposto por Rancière. Assim, o espectador “participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou” (2012, p.17).

O trabalho de Lygia Pape nos faz refletir acerca do conceito de experiência estética na imbricação do sujeito com o espaço, não só do sujeito-objeto mas também do sujeito-meio social. Não existiria experiência estética sem a participação coletiva dos espectadores. Além disso, como proposto por Jacques Rancière, à luz de uma operação poética deixa de ser aquilo que é para ser algo ‘outro’, heterogêneo, capaz de fazer do ordinário algo extraordinário (SILVA, 2013).

Poderemos então perspectivar que em relação ao ‘Divisor’ de Lygia Pape, a experiência estética do trabalho necessita de espectadores emancipados que interajam com o meio em que a performance é apresentada. Deste modo, a participação de espectadores ativos incorporados com o espaço em que se encontram é de suma importância para a experiência estética da obra se concretizar.

Palavras-chave: experiência estética, obra de arte, espectador, contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- DEWEY, J. (2010). *Arte como experiência*. Martins Fontes. São Paulo. 648p.
- DEWEY, J. (1958). *Experience and Nature*. Courier Corporation. Massachusetts. 480p.
- RANCIÈRE, J. (2000). *Le Partage du Sensible: esthétique et politique*. La Fabrique Éditions. Paris. 74p.
- RANCIÈRE, J. (2017). *O espectador emancipado*. WMF Martins Fontes. São Paulo. 130p.
- SILVA, N. (2013). A “experiência estética” na arte e na política segundo J. Rancière. *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*. **XI**. 403-423.
- SOUZA, C. S. (2013). *A pele de todos: o Divisor como síntese do percurso de Lygia Pape*. Dissertação de Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea. Instituto de Linguagens – Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá. 313p.
- MUHIT, M. A. "Notion of experience in John Dewey's philosophy." *Philosophy and Progress*. 2013. p.9-24.

Arte y regeneración urbana. El *Street Art* como instrumento de transformación social

Palabras clave:

Street Art; Regeneración urbana; Paisaje urbano; Transformación social; Comunidad

Abstract:

Desde las últimas décadas del siglo XX hemos asistido a un crecimiento urbano vertiginoso, muchas veces en forma de periferias que se desparraman por el territorio, iguales unas a otras en cualquier ciudad del mundo. La idea de barrio tradicional ha sido sustituida por condominios cerrados en los que los vecinos apenas se conocen. Esas grandes extensiones de nueva residencia, siempre homogénea, llevan acompañadas muchos kilómetros de infraestructuras y lo que va a convertirse en el lugar público por excelencia en nuestra sociedad contemporánea: los centros comerciales.

Como consecuencia, los centros de las ciudades y los barrios correspondientes a las primeras periferias se han ido vaciando y en muchos casos deteriorando, uniéndose a otros vacíos presentes en las ciudades, como consecuencia de la desindustrialización. Además de esta consecuencia, que podríamos llamar física, existe otra que tiene raíces más profundas, ya que este modelo urbano y la aparición de los nuevos espacios de ocio van poco a poco homogeneizando al ser humano y fomentando su individualismo, con una clara pérdida de identidad colectiva al no identificarse con el grupo, de forma que a la homogeneización física se une una homogeneización que es también cultural.

Hace ya algunas décadas que algunos arquitectos y urbanistas han tomado conciencia de que es necesario regenerar nuestras ciudades antes que seguir construyendo nuevas extensiones. Por ello son también conscientes de que no puede tratarse solo de una regeneración física y que debe necesariamente partir de una premisa fundamental: volver a poner a la persona como centro de la escena urbana, o en palabras de Jan Gehl: construir la ciudad para los ciudadanos.

En este sentido, una de las premisas fundamentales en la regeneración de las ciudades debe ser volver a crear ese sentido de comunidad que se ha ido perdiendo, fomentando la colectividad como motor básico de transformación. Para ello no sirven las herramientas de diseño urbano tradicionales: es necesario abrirse a otros campos de trabajo y seguir la estela de algunos movimientos que a través de otro tipo de mirada sobre lo urbano, han ido desarrollando herramientas de resistencia a esta homogeneización cultural. Por esta razón es normal que comenzaran a desarrollarse grupos sociales más pequeños, como tribus urbanas, fácilmente identificables en gustos, estética o hobbies.

Uno de los movimientos que más fuerza adquirió en los años 70 fue el del hip hop. Dentro de él se pueden distinguir varias ramas: una parte vocal y musical representada por los raperos (Mc's); una parte más física, dedicada al *break Dance*; y una parte más visual representada por los graffiteros o *writers* que operaban en la ilegalidad y que con los años iba a transformarse en una de las más importantes corrientes artísticas contemporáneas: el *Street Art*.

Ya desde el inicio, los artistas reunidos en torno al *Street Art* dieron gran importancia a lo colectivo en el proceso creativo, difundiendo nuevas formas de producción y de sociabilidad entre los que generaban las obras, así como con el espectador, pues constantemente invitaban a la participación pública. Al mismo tiempo, también provocaron un cambio social al romper con la consideración de que el arte debe estar encerrado en cuatro paredes y sacarlo directamente a la calle. En este sentido, las obras que se engloban bajo el concepto de *Street Art* tienen en común el reclamo de la calle como ámbito de producción y exhibición, sin intermediarios ni instituciones que las avalen. Además todas ellas tienen una intención artística o expresiva, que al reivindicar el espacio público tienen siempre una connotación social y política, incluso en aquellos casos que sólo parece un mero embellecimiento de las paredes.

Algunos autores eligen para sus obras lugares escondidos o abandonados en los centros y periferias de las ciudades, pero otros actúan en pleno centro, provocando siempre un impacto en quien los ve. Al mismo tiempo, la intervención sobre los distintos objetos del paisaje urbano, ya sean estos mobiliario, señalización, muros, etc., transforman el entorno y obliga al viandante a reflexionar sobre su entidad como individuo o sobre cuestiones sociales, políticas o culturales, aunque él no lo buscara. En otros casos, los autores buscan la complicidad de la comunidad para llevar a cabo sus acciones -a veces no exclusivamente pictóricas- de manera que contribuyen a la formación de una conciencia de grupo que beneficia directamente la idea de colectividad. Y es en este sentido en el que el *Street Art* puede convertirse en una poderosa herramienta de regeneración urbana dentro de esa corriente que trata de recuperar la ciudad para los ciudadanos.

Aunque dentro de este movimiento hay muchas figuras imprescindibles, esta comunicación se centrará en el análisis de algunas acciones en las que este componente social es la base del proyecto, poniendo así de manifiesto el poder del arte para ser instrumento real y necesario de transformación de la sociedad.

- Careri, F., *Walkscapes. El andar como práctica estética*, GG, Barcelona, 2002.
- Cirugeda, S., *Situaciones urbanas*, Editorial Tenov S.L., Barcelona, 2007.
- Ganz, N.; Manco Tristan. *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Gehl, J., *La humanización del espacio urbano: la vida social entre los edificios*, Reverte, Madrid, 1971.
- Gottlieb, L., *Graffiti Art Styles. A classification system and theoretical analysis*, North Carolina, McFarland and company, 2008.
- Lambertini, A., *Urban Beauty! Luoghi prossimi e pratiche di resistenza estetica*, Compositori, Florencia, 2013.
- Lewisohn, C., *Street Art. The graffiti revolution*. Abrams, Londres, 2008.
- Motisi, E., “Intervista Boa Mistura (stratto)”, *The Independent*, 2016.
- Rancière, J., *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Continuum, London, 2004.
- Remnant, J., Jr: *Can Art Change The World?*, Phaidon, New York, 2015.
- Untea, I., “Homelessness in the Urban Landscape: Beyond Negative Aesthetics”, *The Monist*, 2018, 101, 17–30.
- Recetas Urbanas (Santiago Cirugeda)
www.recetasurbanas.net
- Public Interventions (Catalina Pollak)
www.publicinterventions.org

Políticas de la exasperación: pueblo y lenguaje en Osvaldo Lamborghini

PALABRAS CLAVE: Osvaldo Lamborghini, literatura, pueblo, lenguaje, neobarroco

Esta comunicación abordará la relación entre pueblo y lenguaje en Osvaldo Lamborghini (1940-1985). La figura del autor neobarroco argentino, acreedor de una revolución pornográfica y violenta en la estética, se ha ido reavivando a través de la teoría literaria y el psicoanálisis. 2008 se considera por muchos, el “año Lamborghini”: se publica una extensísima biografía a mano de Ricardo Strafacce, aparece la publicación de su última obra, *Teatro Proletario de Cámara* y Dabove y Brizuela compilan una vasta recopilación de ensayos, *Y todo el resto es literatura*. Además, César Aira ha hecho un arduo trabajo por exhibir a Lamborghini y despojarlo de su condición oculta, censurada e ignota. La explosión del mito Lamborghini sigue esparciéndose a día de hoy, pero algunas cuestiones aún parecen enterradas. Quizás por la influencia radical del lamborghiniismo en el campo de la estética, se ha menospreciado la resonancia social y política que se disimulaba en sus escritos. No cabe duda de que Osvaldo Lamborghini no solo concibe una poética de la destrucción, sino que también destruye la política tal como la entendemos desde la modernidad. Algunos autores ya han cuidado la estrecha relación que puede tener el autor neobarroco con otras formas de entender lo político, como desde la impolítica (Miller, 2014) o la infrapolítica (Villalobos-Ruminott, 2018). Ahora bien, no parece que se haya puesto mucho empeño en ahondar cómo trabaja Lamborghini con la familiar noción de “pueblo”. El objetivo de la comunicación es aventurar una posible propuesta contra-populista desde Osvaldo Lamborghini. Se trata de cómo ubicar un populismo minoritario de la falta (como contra-populismo) que se oponga a un populismo mayoritario absorto en imponer la idea de pueblo como efectiva y realizable (Ingala, 2018).

Para ello, partiremos de la premisa de que el neobarroco ha puesto un acento estético-político a algunas de los abismos, miedos y problemas contemporáneos, demostrando su pertenencia y relevancia en el *locus* de lo social. El neobarroco no se trata de un registro estilístico, ni de una península asilada o de un movimiento literario, sino de una máquina de lecto-escritura que funciona como un dispositivo crítico, configurador de territorialidades y temporalidades discontinuas, subalternas e híbridas. Que el proyecto de Lamborghini se encuentre en el centro del neobarroco según Perlongher, implica entender su literatura como operatoria del texto, como una manipulación sobre el material signifiante. En Lamborghini, la producción no está basada en la escritura narrativo-lineal, sino que se genera por la vía de lo fragmentario y el sin-sentido, donde lo marginal se embarroca impidiendo su traducción. El estuario del neobarroco rioplatense es el de dejar la letra llena de barro, sucia y hedionda, sosteniendo una poética del mal decir, una “obstinada manera de escribir mal”, como señalaba Germán García. Desde esta óptica, Lamborghini concibe la escritura como un tajo “que corta la carne y rasura el hueso”, o de otra manera, como una penetrante cirugía del cuerpo del texto.

Los trazos neobarrocos constelan cartografías destructivas con la hermenéutica en sentido clásico, poniendo en suspenso el régimen de lo decible, de la autoría y de lo inteligible.

Supuesto esto, cabe preguntar de qué manera se deforma y desfigura el significante “pueblo” tras la neobarroca operación-Lamborghini. La noción de pueblo ha sido instigada por autores como Didi-Huberman, Badiou, Rancière o Butler. Aunque se consideraba agotado el debate, no es inconveniente concertar un contra-populismo populista o, expresado de otra forma, una crítica farmacológica del populismo en Lamborghini. Acorde a esta línea, la comunicación apunta a la formulación de una hermenéutica neobarroca del concepto de pueblo en el autor transplatino. Deleuze (2003) subrayaba hace algún tiempo la relación entre arte y pueblo: por una parte, un arte entendido como resistencia y por otra, como un pueblo siempre en falta. En consecuencia, uno de los retos hoy es el de vivificar prácticas estético-políticas que sean capaces de resistir al pueblo como una realización acabada y que por el contrario, lo clamen por la vía de su ausencia. Fabular un pueblo por venir (Deleuze, 1987) exige un compromiso contra-populista, algo que a nuestro juicio puede jubilar algunas de las derivas contemporáneas de la política institucional. En tanto se asume la postura de Osvaldo Lamborghini como contra-populista, aparece una llamativa conexión entre los convulsos tiempos del derrocamiento del peronismo y la emergencia de los Montoneros en los setenta con nuestro actual imperio de afectos fluidificados y ascenso del fascismo global. Tan pertinente para su tiempo como para el nuestro, se muestran las “políticas de la exasperación” como una opción por lo inhabitable (Davobe, 2008), es decir, por la abolición de las instancias externas por las que el pueblo era invocado. De esta manera, las políticas de la exasperación inauguran una topología estético-política de la ruina y el estrago, donde el populismo se critica, como diría Lamborghini, desde ningún lugar. El ejercicio de demoler los lugares, hace que la poesía sea posible y, por tanto, que no sea posible la realización más que de lo irrealizable, tal como ocurre con el pueblo. Explorar las letras transplantinas desde esta óptica, puede repasar un vínculo entre lo social y el arte que se comprometa a ese estado minoría que es la fuga de una norma, la excepción que corrobora la capacidad del arte como resistencia a un cierre.

Bibliografía

- Davobe, J. P. (2008). “La muerte la tiene con otros”: sobre *El niño proletario*, en Davobe, J. P. y Brizuela, N. (comp.) (2008). *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2008). ¿Qué es un acto de creación? en Deleuze, G. *Dos regímenes de locos*. Valencia: Pre-textos.

Lamborghini, O. (1988). *Novelas y cuentos*. Barcelona: Del Serbal.

Lamborghini, O. (2004). *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Título: Teoria dos Objetos Quotidianos

Resumo:

Há um conjunto de problemas precisos que se tornou uma espécie de *vade mecum* do debate hodierno em redor da *Arte Contemporânea*: o problema do “estatuto do artista”; o problema do “sentido” da arte contemporânea; o problema das “instâncias de legitimação da arte contemporânea”; o problema dos “novos públicos”. Num primeiro momento desta comunicação argumentarei que o modo apressado como, por vezes, se enfrenta tais problemas tende a esquecer um conjunto de questões subjacentes que, sendo mais restritas, não são de todo menos interessantes. São disso exemplo a questão da importância artística do *processo* (do estar a caminho, portanto) em detrimento do resultado acabado; da investigação e valorização do *acaso*, do *vulnerável*, do *perecível*, do *frágil* e do *transitório* em detrimento do fixo, do definitivo e do imóvel; da afirmação do biográfico e da história de vida retomada artisticamente; da atenção (que pretende ser forma de significar) ao acaso, ao acidente, ao falhanço, ao supérfluo, ao feio, ao kitsch como forma de enfrentar ideais de domínio técnico (e das técnicas), de acabamento e de controlo; do trabalho artístico (que é uma forma de interrogação) sobre velhos materiais e objetos conhecidos do quotidiano, reconfigurados em novas possibilidades de manuseamento que deles revelam facetas escondidas. O núcleo principal da presente comunicação pretenderá analisar, em particular, esta última circunstância e respetivas possibilidades filosóficas.

Procurarei, neste sentido, mostrar que no horizonte da arte contemporânea encontramos alguns projetos relevantes que *dão que pensar* uma nova *teoria dos objetos*. Ilustrarei esta possibilidade, nomeadamente, com o trabalho de Arman (ou Armand) e tendo em vista uma abordagem fenomenológica dos objetos quotidianos entendida como um novo sentido do “regresso às coisas mesmas” (B. Bégout). De acordo com esta abordagem, os objetos são o que “termina o sistema do corpo” (Merleau-Ponty) e completa o sistema da “espacialidade vivida” (Casey). Assim, uma “nova teoria dos objetos” deverá incluir os capítulos de uma renovada teoria do corpo e de uma renovada teoria do espaço. Aqui trataremos apenas de formular esta possibilidade de investigação, com o objetivo de sustentar a seguinte tese: o desvio do sentido de um objeto (e aqui se recordará, como é óbvio, Duchamp) permite vislumbrar, entre outros aspetos, o seu *inconsciente de corporalização* de outro modo inacessível por força do poder de repressão dos usos habituais ou “oficiais”.

Palavras-chave: Objeto; Quotidiano; Corpo; Espaço; Fantasma; Incorporação

Bibliografia (indico apenas os textos que serão expressamente citados ao longo da comunicação):

AAVV, *A Companion to Contemporary Art since 1945*, 2. Vol. (Oxford: Blackwell, 2006).

B. Bégout, *La découverte du quotidien* (Paris : Allia, 2005).

E. Casey, *Remembering. A Phenomenological Study* (Indiana University Press, 2000)

E. Casey, *Earth-Mapping. Artists Reshaping landscape* (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2005).

J. Malpas, *Place and Experience. A Philosophical Topology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

A. Masschelein, *The Unconcept. The Freudian Uncanny in Late-twentieth-century theory* (New York: Sunny Press, 2011).

M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris : Gallimard, 1945).

Alfred Hitchcock e o Espectador Implicado

No início do século XX, o cinema desperta as mentalidades e a cultura para novas questões estéticas. Da crítica inicial ao posterior elogio, o cinema alcançou por mérito próprio uma posição firme no pensamento filosófico sobre a estética e as práticas artísticas, nomeadamente em relação à função pedagógica de formação estética e ética dos espectadores. Se, em 1935, Walter Benjamin (1992) refere que a massificação de uma arte reduz significativamente o seu carácter artístico, em 1937, Elie Faure (1964) apresenta um dos primeiros elogios ao cinema ao aproximar o “automatismo material,” próprio da técnica cinematográfica, ao “automatismo intelectual” do espectador. Sobressai neste debate o duplo exercício do espectador: se, por um lado, deve responder automaticamente às imagens que vê e ouve, numa mera relação de passividade (pelas percepções e afeções das imagens em movimento), por outro lado, destaca-se também a possibilidade de reação pelo choque.

Inevitavelmente, o espectador surge implicado no cinema. Afirma Gilles Deleuze que “Hitchcock introduz a imagem mental no cinema. Isto é: faz da relação o objecto de uma imagem, que não só se acrescenta às imagens-percepção, acção e afeição mas as enquadra e transforma. Com Hitchcock aparece uma nova espécie de «figuras» que são figuras de pensamentos.” (Deleuze 2009, 298).

Segundo Deleuze, Hitchcock introduz a imagem mental no cinema com a particularidade de, nos seus filmes, o pensamento partilhado com o espectador não ser os pensamentos de uma personagem em concreto (como até então acontecia) mas nascer do próprio filme. A mente do filme (o filme como um raciocínio, figuras de pensamentos) é partilhada pela mente do espectador. Assim nasce o “autómato espiritual,” um ser que pensa e sente sem imitar os pensamentos e as sensações do humano. É neste sentido que Deleuze interpreta as situações óticas e sonoras puras em *A Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1955), *A Mulher que Viveu Duas Vezes* (*Vertigo*, 1958) e *Intriga em Família* (*Family Plot*, 1976). Deste modo, esta apresentação procura explicar os argumentos de Benjamin, Faure e Deleuze tendo como material de análise fílmica a filmografia de Hitchcock.

Bibliografia:

Walter Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. Maria Luz Moita *et al.* (Lisboa: Relógio D'Água, 1992).

Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento, Cinema 1*, trad. Sousa Dias (Lisboa: Assírio e Alvim, 2009)

Elie Faure, *Fonction du cinéma: de la cinéplastique à son destin social* (Paris : Gonthier, 1964)

Charles S. Peirce, *Semiótica*, trad. José Teixeira Coelho (São Paulo: Perspectiva, 2005)

François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock* (Paris: Seghers, 1975)

Palavras-chave: Gilles Deleuze; Alfred Hitchcock; Filosofia do Cinema; Modernismo; Implicação.

Las redes como soporte diarístico de la intimidad: Proyecciones autobiográficas.

Palabras clave: auto-referencialidad, autobiografía, intimidad, virtualidad, red.

La teoría posestructuralista afirma que casi cualquier obra, en menor o mayor medida, puede ser autorreferencial, y que esa libertad semántica ofrece trasladar el valor literario —lingüístico y metafórico— a las prácticas artísticas. O hacerlas convivir. Umberto Eco en *Tratado general de semiótica* (1975) nos habla de la posibilidad de entender los referentes como construcciones subjetivas y propias por parte de cada individuo, elaboraciones de referentes según unos intereses particulares. Esto tiene que ver con cómo nos vemos y cómo hemos aprendido a hacerlo y a contarnos en forma de códigos, según unos contextos determinados —aquí virtuales—, a lo que el propio Eco denomina unidades culturales.

Una referencia o referente determina una relación con algo y una “identificación de ‘sí mismo’ por ‘sí mismo’” que conlleva un “efecto retorno” que diría Luis Álvarez en “La ‘autorreferencialidad’ de la experiencia estética” (2010). La referencia implica cierta diferencia, pues el referente se presenta como modelo —como lo “modélico” —, aquello que invita a ser imitado. La autobiografía como práctica auto-referencial nos brinda la posibilidad de lanzar nexos y discrepancias con esta idea: nos podemos encontrar con un sujeto que no busca la diferencia, sino todo lo contrario —busca conexiones, vínculos—; No quiere imitar —ni pretende imitarse ni imitar la experiencia, simplemente la cuenta, se cuenta—. Y siempre debe contar un tiempo mínimo de vida.

¿Cómo se presenta y qué problemas despliega una auto-referencialidad virtualizada? Podríamos encontrarnos ante una nueva, una transformada y adaptada a los nuevos espacios donde relacionarse y comunicarse. Asegura Paul Levinson en *The Soft Edge. A Natural History and Future of the Information Revolution* (1997) que ocurre en general con las experiencias que generan los nuevos medios, experiencias transformadas, porque son espacios transformativos y no aditivos: si una gota de tinta azul cae en el agua, no hablamos de agua con tinta azul, sino que se convierte en agua azul, una cosa totalmente nueva.

Una de las teorías más reveladoras y visionarias sobre la cuestión de cómo los medios tecnológicos afectan a la comunicación interpersonal y las relaciones sociales es *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos* (1967), de Marshall McLuhan, donde de manera premonitory aseguraba algo que hoy nos define en el contexto virtual:

“¡El shock del reconocimiento! En un ambiente de información eléctrica, los grupos minoritarios ya no pueden ser contenidos —ignorados—. Demasiadas personas saben demasiado las unas sobre las otras. Nuestro nuevo ambiente obliga al compromiso y a la participación. Cada uno de nosotros está ahora irrevocablemente envuelto en la vida de los demás, y es responsable de ellos”.

Estamos en un tiempo en el que la observación y las miradas múltiples nos contienen y nos acompañan en todo momento, encontrándonos bajo la contemplación de otro siempre. Habitamos en una constante reciprocidad de historias que suponen otros múltiples, implicando nuevas producciones y reproducciones. La red y la versatilidad de las relaciones sociales que le caracteriza, la exposición de nuestros mismos y nuestras experiencias no hace más que traducirse y revelarse en un contexto que ofrece infinidad de posibilidades, pero, que por otra parte acaba (con)viviendo en un espacio homogeneizado.

En la publicación de Martín Prada *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual* (2012), descubrimos reflexiones sobre los conceptos y las problemáticas que los nuevos medios dan al arte de nuestro tiempo, aquí nos explica los deseos que generan ciertas tecnologías, sobre todo cuando éstas son colaborativas:

[...] lo que más deseamos es formar parte del sistema-red, de ese mundo de conectividad permanente, en el que se produce un primado de la posibilidad de la comunicación frente al acto efectivo de comunicar. No son adiciones a la comunicación lo que sufren los adictos a las redes sociales, sino al estado del ‘estar conectado’, al sentirse que forman parte de un sistema de conexiones permanentes”.

¿Cómo se plantea todo esto como práctica artística? Algunos artistas han optado por utilizar la red como soporte para contarse bajo diferentes perspectivas y formas —

autobiografías *online*—, como *Engramas de familia* (2013) de Virginia Espa, donde recurre a *Pinterest* para colgar todo el proceso su investigación genealógica a modo de álbum *on-line* 2.0, con la intención de recuperar una constelación familiar a través del juego triádico identificación-participación-reconocimiento. Otros se han posicionado de manera más crítica cuestionando los peligros de tener una herramienta que te permita contarte y mostrarte prescindiendo de tu propia intimidad —la del usuario en general—, como *Face to Facebook* (2011) de los artistas Alessandro Ludovico y Paolo Cirio, donde ofrecen una visión de estos contratiempos poniendo a *Facebook* en el punto de mira, por ser considerada hoy día como una de la más poderosa y utilizada red social.

Los modos de registrar, almacenar y proyectarse públicamente cambian de manera radical y exigen que se replanteen las formas sobre las que se representan-comprenden. Este tipo de posibilidades de visualización y visibilidad de historias textuales y (audio)visuales —propias, auto-referenciales, autobiográficas— promueve que los artistas puedan explorar, conformar y contar historias de formas distintas a las de antes, o con una proyección diferente, al menos.

Bibliografía:

ÁLVAREZ FALCÓN, Luis. La “autorreferencialidad” de la experiencia estética. En: *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*. Sevilla: Departamento de Estética e Historia de la Filosofía. Facultad de Filosofía. Universidad de Sevilla, 2010, no. 9, pp. 30-42.

ECO, Umberto (1975). *Tratado general de semiótica*. Barcelona: Lumen, 2000.

LEVINSON, Paul. *The soft edge. A natural history and future of the information revolution*. London, England: Routledge, London and New York, 1997.

MARTÍN PRADA, Juan. *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemà Editorial, 2012, p. 68.

McLUHAN, Marshall y FIORE, Quentin (1967). *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1997, p. 24.