

Livro de Resumos

Libro de Resúmenes

Book of Abstracts

Miguel Amorim
Universidade Católica Portuguesa, Portugal

{ O cinema ao "fazer a verdade", ou, *Vrai faux passeport* e a crítica da verdade cinematográfico (campo: Santo Agostinho/contracampo: Jean-Luc Godard) }

Vrai faux passeport. Fiction documentaire sur des occasions de porter un jugement à propos de la façon de faire des films, filme concebido para exibição exclusiva no contexto da exposição Voyage(s) en utopie, JLG, 1946-2006, À la recherche d'un théorème perdu (Centro Pompidou, 2006), pode considerar-se, no contexto da filmografia de Jean-Luc Godard, a suma crítico-cinematográfica de um percurso no qual a atividade da crítica cinematográfica, após uma aplicação estritamente textual nos Cahiers du cinéma, continuou a exercer-se sob a forma de filmes. A partir de uma citação sobre o amor generalizado da verdade proveniente do capítulo XXIII do livro X de As Confissões de Santo Agostinho, Godard procede assim neste filme a uma delimitação estanque (bonus, malus) de vários casos cinematográficos (Artaud, Gance, Epstein, Bresson, Akerman, Lanzmann, Watkins, Dreyer, Ford, Vigo, Chaplin, Rossellini, Azutis...), dispostos segundo uma série de enquadramentos temáticos (história, tortura, milagre, amor...)

Dentro dos limites de uma breve comunicação, propomo-nos indicar, por um lado, de que modo este filme, para além da referida citação de Santo Agostinho, deve acima de tudo ser considerado a partir da questão relativa ao "ueritatem facere" (capítulo I do livro X). Por outro lado, e repartindo da fórmula ontológica de Le Petit soldat, "Le cinéma, c'est la vérité vingt-quatre fois par second", segundo as re-versões propostas por Godard & Gorin, Fassbinder, Donen, Daney e Labarthe, pretendemos ainda mostrar, de modo esquemático, as relações que se podem estabelecer entre este filme, a questão da "história da verdade" (Pascal, Canguilhem Foucault, Derrida, Balibar) e as leituras de As Confissões propostas por Arendt e Lyotard.

Em conclusão, apresentaremos uma leitura do filme enquanto anexo crítico museocinematográfico das Histoire(s) du cinéma de Godard.

Sabeth BUCHMANN
Academia de Belas Artes de Viena, Áustria

{ The Art of Critique }

The desire for art to break out of its own domain and stage a "crossover" is subject to a periodic resurgence. Documenta 14 is a case in point, where, as usual, this tendency comes with a preference for hybrid forms of exhibition-making, in that traditional displays are performatively combined with documentary and/ or archival modes of presentation. The juxtaposition and blurring of "primary" and "secondary" media that characterized (Post-) Conceptual Art has led to the familiar feedback-based formats intended to break down the dichotomy between artistic objects and critical discourse. It is not by chance that those types of crossover feature highly charged metaphors such as "parliament," "network," and "laboratory." The paper will discuss the effects of these metaphors for the performance and reception of artistic production within the expanding realms of critique.

Nilo Manuel CASARES
Universidade de Valência, Espanha

{ Aproximación categorial al arte poscontemporáneo }

Si la circunvalación del planeta Tierra inauguró la edad moderna y el Urinoir, del impostor Marcel Duchamp, la edad contemporánea, hoy que la Tierra vuelve a ser plana, en el sentido en que todos estamos dirigidos por las flat-screens de nuestros socialphones (mal llamados smartphones) de los que solo podemos elegir el sabor de su sistema operativo, bien IOS, bien Andorid, ya no podemos analizar el arte desde la categoría de la ironía, con la que se vienen justificando las bromas a la sombra del impostor Duchamp. Urge revisar toda la axiología del arte para encontrar cuál sea el eje alrededor del que giran las obras del arte propio de la era poscontemporánea.

Si convenimos en que una ontología posible para el análisis de la realidad poscontemporánea es la propuesta por la Flat Ontology, y que estaría en muy buena sintonía con mi afirmación anterior de que la Tierra vuelve a ser plana, ya podemos iniciar el proceso de desvelamiento de esa nueva categoría ajena a la carcajada rectora del arte contemporáneo.

Una revisión categorial, apoyada en el Bruno Latour de Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica, y sus acólitos, sobre todo Quentin Meillasoux, nos podría orientar para desterrar de manera radical a la ironía, propia del pasado contemporáneo, y volver a lo trágico como rector del arte poscontemporáneo, ya que no es posible el regreso de las categorías de lo bello, artificial o natural, en esta Tierra de nada en que habitamos hoy.

Regina CASTILLO
Universidade de Granada, Espanha

{ El artista (Picasso) y el crítico (José María Moreno Galván). La crítica de arte contra el franquismo }

El crítico de arte José María Moreno Galván nació en la Puebla de Cazalla (Sevilla) en 1923, estando su vida fuertemente marcada por el estudio de la historia del arte y por sus afiliaciones políticas, primero a la Falange Española y posteriormente al Partido Comunista Español. Al terminar sus estudios de periodismo a mitad de los años 50 comenzó su carrera como crítico de arte en diversas revistas como Mundo Hispánico, Goya, Papeles de Son Armadans o Triunfo, convirtiéndose poco a poco en una de las voces más expertas en arte contemporáneo español dentro de nuestro país. Así lo constatan sus tres obras escritas: Introducción a la pintura española actual (Publicaciones Españolas, 1960), que constituye uno de los pocos estudios enciclopédicos sobre arte contemporáneo inmediatamente después de la Guerra Civil Española; Autocrítica del arte (Ediciones Península, 1965), en el que plasma su ideario y corpus teórico-estético sobre diversas ideas relativas a la creación contemporánea, y por último, Pintura Española. La Última Vanguardia (Magius, 1969), en la que lleva a cabo un exhaustivo análisis de la última generación de artistas españoles.

José María Moreno Galván luchó activamente contra el franquismo a través, sobre todo, de la figura de Pablo Picasso, defendiéndolo públicamente en numerosas críticas de arte y en diversas conferencias. Su actitud desafiante al régimen le valió numerosos encarcelamientos y encontronazos con el poder, convirtiéndose así en un

símbolo de la resistencia intelectual, y ayudando a enaltecer, más si cabe, al icono republicano. “Nulla aesthetica sine ethica” fue el lema que marcó su carrera como crítico de arte, y sus armas fueron siempre sus conocimientos sobre arte y su antigua máquina de escribir.

El crítico de arte se sumerge en la obra de Picasso de un modo muy especial: mostrando el trabajo del pintor malagueño como un grito de rabia por la libertad, una contestación valiente a la dictadura.

Su correspondencia personal, diversas noticias periodísticas y las propias críticas que éste dedicó al pintor malagueño dan buena cuenta de ello. José María estableció a través de su crítica, y más concretamente a través de la figura de Pablo Picasso, un discurso de ruptura que pretendía desestabilizar la España de Franco.

Paulo Alexandre CASTRO
Universidade do Minho, Portugal

{ Woody Allen among art critics: art and aesthetic experience in the framework of contemporary existentialism }

Woody Allen may not be considered an art critic in the same way he is not considered a philosopher. However, there are several reflections on the status of art and, consequently, on art criticism. Indeed, taking into account one of your definitions of art – “entertainment for intellectuals” – it can clearly be seen this scenario. In several scenes of his films, it is found different but consistent examples that approach the conception of art as a critic of art (take for instance the constant criticism in several characters of his movies about the institutional theory of art or the psychologist theory of art). The richness of these dialogues allows us to foresee not only a certain conception of art as a conception of our own aesthetic experience. The discussion between what is seen and who sees, clearly enriches such discussion. Taking those examples, could it be possible to speak about a new theory of art criticism as over-intellectualization according to Woody Allen? And how to understand that definition of art in the existentialist framework that Woody Allen always moves? This essay will try to provide an answer to those questions. Following the argument provide by the answer, a new question will be formulated about the aesthetic experience, and maybe, not yet discussed: to whom the esthetic experience is destined.

Pedro Viveiros de CASTRO
Universidade Federal Fluminense, Brasil

{ A teoria da morte da arte no Brasil: vanguarda e antivanguarda }

A necessidade de construir uma identidade nacional marcou a arte brasileira, como ocorreu em geral nos países de colonização europeia. Desse modo, a evolução da literatura e das artes dizia respeito, no período pós-colonial, à importação de modelos, escolas e estilos vindos da Europa; depois às modificações desses modelos em função das diferenças naturais, sociais ou culturais com que os artistas lidavam; por fim, à busca de formas de expressão próprias. O Modernismo, marcado pelas ideias de vanguarda e de ruptura com as tradições, pode ser destacado especialmente como uma fase tanto de

questionamento dos modelos importados, quanto de busca dessas formas capazes de expressar a nossa cultura.

Narrativas feitas por historiadores da arte costumam discutir os marcos de continuidade e de ruptura da produção brasileira, ou o movimento pelo qual os artistas deixaram de importar modelos vindos de fora. A questão ganhou especial importância desde a Semana de Arte Moderna de 1922 e foi abordada depois em diversos estudos históricos. No campo das artes visuais, essa discussão giraria em torno do início de um movimento original, que para muitos teóricos da arte só se consolidou bem mais tarde: um dos marcos para a produção brasileira nas plásticas foi a primeira exposição, em 1959, do grupo neoconcreto, que contou com a participação de Lygia Clark, Amílcar de Castro, Hélio Oiticica, entre outros. Trata-se de artistas que desenvolveram, nas décadas seguintes, algumas das pesquisas estéticas mais relevantes do contexto brasileiro, não só quanto ao reconhecimento, como também pela influência sobre a produção artística contemporânea. O Neoconcretismo foi uma vanguarda singular, que deu ao projeto construtivo uma direção heterodoxa e estabeleceu assim uma linha evolutiva independente dos modelos importados, com propostas ousadas e únicas, mas sem renunciar ao rigor formal.

Por outro lado, um dos idealizadores do Neoconcretismo, o poeta e crítico Ferreira Gullar, tornou-se posteriormente no Brasil um crítico mordaz da arte contemporânea, um expoente da recusa modernista de movimentos que partiram do Dadaísmo e do Surrealismo para chegar às instalações e performances da atualidade. Desse modo, o teórico de um movimento de vanguarda modernista que influenciou decisivamente movimentos artísticos posteriores – incluindo a ruptura contemporânea com relação às propostas modernistas – tornou-se, como crítico, um antivanguardista polêmico que diagnosticava e combatia a morte da arte. Proponho explicar, em minha apresentação, as premissas teóricas por trás desse posicionamento e dessa contribuição singular para o debate em torno da morte da arte.

Tomás CASTRO
Universidade de Lisboa, Portugal

{ (Des)curar e interpretar }

As actividades reunidas sob o signo da curadoria levantam um conjunto de questões de natureza vária, mormente hermenêuticas e fenomenológicas, que importa considerar num momento lógico anterior à sua praxis. Sendo possível circunscrever um período temporal (e uma reflexão teórica específica) na qual emergiu enquanto conceito indissociável da prática, a curadoria passou a ocupar o campo disciplinar de antigas figuras (das esferas de influência da museologia e da crítica) e, principalmente, a transcender estes mesmos domínios: e.g., veja-se como conceitos como aquele de «curadoria» (de Hans Ulrich Obrist) ou o «curatorial» (de Maria Lindt), e que actualmente têm uma proeminência teórica decisiva no mundo da arte — importância, essa, que transcendeu esse mesmo campo e que hoje se assinala num conjunto alargado de fenómenos sociológicos contemporâneos (cf. David Balzer), como aliás havia já sido advertido por Robert Smithson aquando da documenta 5, em 1972. A descrição obristiana da figura do curador enquanto um «fazedor de ligações» é, neste sentido, significativa: o problema, contudo, parece residir nas dificuldades que esta actividade encontra quando desejasse ser neutra nas mediações a estabelecer, porque é precisamente na medida em que não há ligações — conceptuais, hermenêuticas ou entre obras — que

não sejam produtivas que se abre a possibilidade de gerar novas realidades e de criar conhecimento. Um fazedor de ligações — viz., a prática da curadoria num sentido muito especial aqui em consideração — é um fazedor de mundos (Nelson Goodman); à semelhança da noção expandida de arte (e do igualitarismo estético) de Joseph Beuys, uma noção expandida de curadoria pode até visar o alargamento e a universalização de uma série de operações durante muito tempo especializadas ou confinadas a certas profissionalizações — é possível, por isso, pensar em múltiplas dimensões da vida como susceptíveis de uma certa prática de curadoria (autodeterminar-se, fazer escolhas, seleccionar que ligações fazer), e certamente haverá tantas práticas quantos forem os praticantes. A haver uma crise, ela não será de inoperância mas, pelo contrário, de produção e de natureza judicativa.

A presente proposta de comunicação pretendente, por isso, debater a relevância da curadoria enquanto uma prática com um forte cariz hermenêutico — fazendo-se, para isso, uma descrição fenomenológica de aquilo que acontece com a (des)cura de conceitos, de obras, de performances e de material crítico. Ligar coisas e possibilitar conexões entre elas é, afinal, uma pretensão antiga de muitos discursos, e que surpreendentemente pode ser reconfigurada pela figura do curador, tal como pode ser encontrada no mercado de ideias do mundo da arte (George Dickie) contemporâneo.

Francisco DALCOL

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

**{ Crítico enquanto curador e criador: contribuições da atuação de
Frederico Moraes no contexto da arte brasileira dos anos 1960 e 70 }**

A proposta objetiva colocar em causa questões envoltas nas relações, atritos e separações entre crítica e curadoria. Para tal, propõe uma discussão que toma como fio condutor a atuação do crítico Frederico Moraes (Brasil, 1936) no contexto da arte brasileira dos anos 1960 e 70.

Enquanto crítico atuante na imprensa e organizador de exposições, Frederico Moraes acompanhou a virada vanguardista da arte contemporânea no Brasil como importante agente no incentivo e difusão de novas práticas e linguagens artísticas, notadamente as de viés experimental. Tanto em seus textos, nos quais lançou conceitos como “contra-arte”, “guerrilha artística” e “nova crítica”, como nos eventos que organizou e nos salões de que foi júri, exerceu papel de reflexão e defesa da produção de nomes referenciais da arte brasileira da segunda metade do século XX, como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Artur Barrio, Cildo Meireles e Antonio Manuel. Teve também uma importante atuação no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, notabilizada pelos Domingos da Criação (1971), projeto em que estimulava a atuação do museu fora de seu ambiente, ocupando os espaços externos em seu entorno com propostas artísticas experimentais e abertas à presença e participação do público.

Como curador, em um período em que o termo não era empregado correntemente no Brasil, organizou um dos mais significativos eventos artísticos no período autoritário de censura e perseguições da ditadura militar (1964-1985): “Do corpo à terra” (1970), em Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais. Ao atuar como um crítico-curador que estimulava novas proposições artísticas, radicalizou os modelos expositivos no país convidando artistas a realizar trabalhos diretamente no espaço público, como intervenções, situações e performances, todas efêmeras. A contundência

do projeto no contexto de prisões, exílios, torturas e desaparecimentos de perseguidos pelo regime ditatorial ficou marcada por dois trabalhos: a intervenção “Troupas ensanguentadas”, de Artur Barrio, e a ação performática “Tiradentes: totem-monumento ao preso político”, de Cildo Meireles.

Ao analisarmos alguns pontos da atuação de Frederico Moraes, o objetivo é tomá-los como contribuição para discutir questões prementes sobre as conflituosas relações entre crítica e curadoria. Para isso, pretende-se refletir a partir de duas perspectivas. A primeira considera o empenho de Frederico Moraes em redefinir a atividade da crítica diante de um panorama de transformações nas práticas artísticas que tornam inviáveis e colocam em crise os modelos e as abordagens da tradição crítica vigente e precedente, no caso a de vertente moderna. O segundo leva em conta a maneira como ele operacionaliza essa requalificação da crítica, seja escrevendo textos, curando exposições ou até mesmo realizando trabalhos artísticos. Nos dois casos, há uma militância pela necessidade de se repensar os modos do pensar e do agir críticos, propondo novas funções e lugares de atuação. Não como avaliador de critérios valorativos exteriores à obra, mas enquanto participante e também criador que atua junto aos artistas e reflita a partir da produção, redefinindo também o estatuto do espectador, gesto que denominou como “nova crítica”.

João Oliveira DUARTE
Universidade Nova de Lisboa, Portugal

{ A CRÍTICA: INTEMPESTIVIDADE E DIFERENÇA }

No texto que inaugura *Rua de Sentido Único*, Walter Benjamin estabelece uma comparação que pode ser usada para pensar a função da crítica. Diz o filósofo alemão que “as opiniões estão para o gigantesco aparelho da vida social como o óleo para as máquinas: ninguém se aproxima de uma turbina e lhe verte óleo para cima. O que se faz é injectar algumas gotas em rebites e juntas escondidos que têm de se conhecer bem”. Esta imagem, se aplicada à crítica – literária ou artística –, confere a esta uma função precisa: trata-se, por fim, da adopção de um ponto de vista estratégico, pensando o gesto crítico enquanto operação local, que cria clivagens e linhas de demarcação num campo não homogéneo e perpassado por forças exteriores – e não uma crítica que tenha por pretensão aproximar-se do “gigantesco aparelho da vida social”.

Gostaríamos de aproximar e de problematizar esta função da crítica, tal como é pensada nesse pequeno texto de Walter Benjamin, com a noção de intempestivo, termo usado por Nietzsche num conhecido texto contra a história e a historiografia. Um primeiro problema que aqui se levanta decorre da relação que a crítica mantém com o seu tempo, uma relação a um só tempo de imersão, na medida em que a crítica, tal como o gesto rememorativo, tem de assinalar no tempo do presente o lugar de irrupção do acontecimento da obra de arte, mas também de recusa e de afirmação da diferença.

Se o diagnóstico de que se parte é o da morte e desaparecimento da crítica – tanto da crítica literária como artística –, a sua função local e estratégica bem como a sua dobra intempestiva correspondem a uma possibilidade de pensar a crítica depois do seu fim. Acima de tudo, ela adquire um lado reflexivo que advém da própria obra de arte, na medida em que se tem de colocar incessantemente a pergunta quando às condições de aproximação à arte – como, e de que forma, se responde ao acontecimento singular e único da obra? Com que linguagem nos podemos aproximar dela? –, abrindo desta forma a uma disseminação sem lei da palavra. A questão a que nos endereçamos, seguindo estas

duas vertentes da crítica (estratégica e intempestiva, de um lado, “disseminativa”, por outro), corresponde à articulação que se pode estabelecer entre ambas: como, e de que forma, é que a crítica entendida como disseminação sem lei da palavra corresponde a uma dobra intempestiva, tanto da crítica como da obra? Como, e de que forma, é que a intempestividade anuncia e inaugura uma disseminação sem lei da linguagem?

Pedro DUARTE

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

{ O ensaio como crítica }

Desde seu nascimento, a crítica de arte se expressou através da forma do ensaio, o que a distinguiu das poéticas clássicas, das biografias renascentistas e mesmo dos sistemas idealistas. Na era moderna, do século XVI ao XIX, só no Romantismo alemão essa forma apareceu, especialmente pelos escritos de Friedrich Schlegel, separando a crítica de arte dos discursos da estética da tradição: o classicismo de Nicolas Boileau; o humanismo de Giorgio Vasari; e depois até a filosofia de Hegel. Nem prescrição de normas, nem vidas de personalidades artísticas, ou verdades metafísicas: no centro da crítica estariam as obras de arte. Walter Benjamin, em 1919, chamou isso de “crítica imanente”, com vistas ao Romantismo alemão.

Essa definição de crítica tampouco se coaduna com o sentido que, muitas vezes, o termo ganha atualmente para designar textos em jornais e instituições. Ela não é uma mediação explicativa para o público, nem uma promoção midiática da obra. Cabe à crítica intensificar o núcleo poético da obra de arte, que se desdobra. Não é informação, é reflexão – atrelando estética e história, forma e política. Restaria entender, a partir daí, qual é a natureza da escrita dessa crítica: o ensaio.

Desde o começo do século XX, o jovem Georg Lukács associara a crítica ao ensaio, no começo de seu livro *A alma e as formas*. Para ele, o ensaio sempre parte, para falar, de um objeto cultural pré-formado, geralmente de obras de arte, e por isso mesmo costuma ser uma crítica. Para essa crítica, importa sua forma, ou seja, seu modo de escrita. Nos termos empregados depois por Walter Benjamin, cabe a tal tipo de texto confrontar-se, sempre e de novo, com a sua representação, ou seja, com sua forma escrita. Não por acaso, Theodor Adorno, reunindo as reflexões de Lukács e Benjamin, concebeu posteriormente “o ensaio como forma”. É possível falar também do “ensaio como crítica” – meta dessa proposta de comunicação.

O privilégio do ensaio como forma da crítica deve-se à combinação entre criação e convicção, para usar as categorias de Max Bense. O ensaio é forma, é invenção. Mas é também teoria, é interpretação. Se foi considerado uma forma de arte, com Lukács, ficava contudo a questão da especificidade dessa forma frente às outras com as quais ela não se confunde. No Romantismo, Schlegel o chamou de “poema intelectual”, explicitando essa combinação de arte e teoria.

Em suma, o ensaio aparece modernamente como forma da crítica de arte por ser, ao mesmo tempo, uma forma crítica de pensamento. Seu método é o desvio, diria Walter Benjamin. Se há dificuldade em defini-lo, é justamente porque ele desvia das tentativas de definição. Resiste. Jean Starobinski dizia que era o gênero mais livre que há, João Barrento que é um gênero intranquilo. Por isso, a linguagem do ensaio fornece à crítica um questionamento filosófico para si mesma, como disse Michel Foucault: ainda é possível pensar diferentemente do que se pensa e olhar diferentemente de como se percebe?

José Luís FERNÁNDEZ
Universidade de Castilla – La Mancha, Espanha

{ De la sospecha mutua, la distancia adecuada: ¿Hacia la “institución de un campo crítico” en la cultura visual contemporánea? }

¿Qué arte? ¿Qué crítica? Si entendemos no tanto “arte” sino “prácticas artísticas” como posicionamientos en y desde las manifestaciones culturales y por lo tanto cotidianas (Jacques Rancière 2014) y si hablamos de crítica como intervención dialógica catalizadora de discurso en la que “se toma partido” (Suzanne Lacy 1995) posibilitando la mediación y la divulgación, ¿se podría entender la crítica como un acto creativo, incluso como un arte mismo? (Gerard Vilar 2013) Y, por otro lado, ¿será que las prácticas artísticas ya son/hacen/construyen crítica?

Nos preguntamos, por tanto, si invalidaría este planteamiento una noción convencional de crítica de arte en la que artista y crítico, generalmente masculinos, más que dialogar quedan “agotados” (Susan Sontag 2002) en la sentencia que este último escribe y luego “se” inscribe relegando al artista a una complacencia donde la respuesta no es opción. ¿Será la “crítica de arte” como tal una estructura que se desdice?

Como persona formada en Bellas Artes -más que definirme como artista-, personal predoctoral en formación -contratado en la universidad- dentro de un grupo de investigación y doctorando (con las implicaciones metodológicas siempre en crisis tanto en el mismo ámbito como en otros campos de conocimiento “científico”) trataré de responder a estas preguntas basándome en la perspectiva de los artistas, materia con la que la crítica trabaja, y en concreto en España, centrándome en la plataformas online Oral Memories: entrevistas a artistas emergentes y media carrera y Nonsite.es, entre otras, adelantando una primera hipótesis:

Si ni arte ni crítica, sino más bien “formas de discurso” (Homi Bhabha 1994) que no dejan de adolecer cierta traducción colonial (la impresión de la “hoja de sala”), hoy ambas “complicidades con una estructura de mundo que ya está dada” (José Luis Brea 2008) no solo trabajan un boicot común –anular precisamente el cuestionamiento y redirigir esa fuerza (Suely Rolnik 2006), hacer de ese arte, en el fondo, el espectáculo de la inauguración– sino que la burocratización y manida precariedad que permea “el sistema de las artes” al final acaba mermando toda posibilidad (de) crítica, y tal vez propiciando la mirada precisamente a aquellas producciones culturales que no son pretendidamente arte y ocurren fuera de ese sistema (sin embargo reproducidas en él para hablar de “baja cultura”) y sobre todo: tal vez sea necesaria una acción “infiltradora”, esto es, la asistencia a e intervención en otras esferas –fuera del arte– donde se produce conocimiento para constatar el nivel de colaboración y divulgación de aquello que como agentes (en tanto que agencia) culturales, deseamos generar.

Así, probablemente el trabajo al respecto resida en la responsabilidad de crear estrategias que posibiliten la colaboración interdisciplinar y grupal en la academia probablemente para no salir de ella puesto que puede, no se trate de un problema de litigios, sino de seguir apostando por, seguir siendo ella (academia) y de ella (de la sociedad), en tanto reflejo de lo creado por y para ser público, por y para ser pregunta, por y para ser crítica.

{ Juicio institucional y juicio privado, ¿crónica de un desajuste anunciado? }

El establecimiento del juicio estético con Kant en el siglo XVIII caracterizó el juicio de gusto, subjetivo y personal, como juicio objetivo y universal. Por medio del libre juego de facultades subjetivas –imaginación y entendimiento-, comunes a todos los hombres, se pensó que todos los sujetos podíamos –debíamos- coincidir en nuestros pronunciamientos sobre lo bello y sobre el arte –las bellas artes-; en el buen gusto en definitiva, gusto de signo burgués crecientemente institucionalizado al venir dado e inculcado desde arriba por museos, academias y crítica de arte.

Pero con el paso del tiempo y en un horizonte abierto ya por la experiencia transgresora de las vanguardias, Adorno y Horkheimer advirtieron la existencia de una nueva y poderosa institución –emergente aún entonces en comparación con su envergadura actual-, que al margen de las oficiales, empezaba a dejar su impronta también en la configuración del gusto personal –por extensión, en la producción y decisión sobre el arte-, como era la industria cultural. Desde su postura marxista y dado el marchamo capitalista de esta otra institución, ambos pensadores cargaron contra ella: era la responsable del mal gusto que –esta vez desde abajo- se estaba imponiendo, del kitsch. Arrancaba así con éste el proceso de desinstitucionalización del juicio estético, empezaba a barruntarse que el monopolio del juicio tradicional sobre el privado tenía los días contados.

En esa misma línea y desde fuera del ámbito filosófico, desde la sociología, Bordieu demostraría también, corrigiendo a Kant, que lo que éste había fijado como juicio puro y universal, en verdad no existía, que todo juicio venía motivado socialmente –los sujetos decían que algo le gustaba o no de acuerdo a un factor de distinción social, para mantener una determinada pose, no porque les agradara realmente-. El elemento social era constitutivo, pues, del juicio íntimo, pero sobre todo revelaba lo mucho que éste divergía en el fondo del juicio general.

Con estos antecedentes y apoyándonos en Rancière, para quien la crítica externa de Bordieu al juicio sobre lo bello es en verdad una crítica inmanente a la estética, una crítica intraestética –la propia constitución del juicio estético moderno encierra ya ese problema, se universaliza el gusto a la vez que se desuniversaliza, se define el ámbito artístico al tiempo que se desdefine-, queremos probar que es hoy cuando las condiciones sociales o de existencia que decía Bordieu muestran más claramente el desajuste entre el discurso institucionalizado y el personal porque es ahora cuando se perciben también con más nitidez las paradojas estéticas inherentes a la estética moderna según Rancière (arte/no arte, bello/no bello, autonomía/heteronomía). Es hoy, ciertamente, cuando contamos con medios desinstitucionalizadores múltiples –desde arriba y desde abajo, ambos a la vez- que no teníamos antes –internet, bibliografía crítica especializada, discurso académico de carácter revisionista, entre otros-, que hacen que el juicio personal sea distinto del oficial, que lo que para uno mismo es artístico o no, bello o no, autónomo o no, sea lo contrario que para la institución.

Teresa GONÇALVES
Universidade de Lisboa, Portugal

{Fakes in Art: The Intention to Deceive and Its Effects on the Art Market}

In our relationship with art being sure that what one is looking at, buying, selling or showing is authentic makes all the difference. It will be argued that information such as by whom and when an object was made is crucial in the judgement museum visitors, collectors, curators, art experts and dealers make about artworks every day all over the world. To demonstrate the relevance of such information, the intentions and actions of experts and art forgers are considered with the purpose of assessing the effects they have on the art market. My main claim is that finding out one has seen, sold or bought a fake artwork is decisive in one's judgements about art because valuing art is not separable from judging intentions and actions. Opinions about authenticity in art are, necessarily, descriptions of intentions and actions. Art forgery is not a special case within the judgement of actions and intentions: opinions about works of art, particularly about the intention to deceive, are moral descriptions. Ultimately, the art market provides ample evidence for such assertion.

The claim that all talk about aesthetic judgement involves moral considerations will be articulated with the currently popular notion that learning about art may be equated with the exercise of comparing two seemingly identical objects. In my paper, I will defend that such exercise, more and more encouraged even by major museums, presents fake art objects as entertaining rather than as a pernicious and disruptive factor in the art market. To support this view, examples of recent and current art exhibitions (e.g. Treasures on Trial: The Art and Science of Detecting Fakes, running through 7 January 2018 at Winterthur Museum and Library, Winterthur, DE) will be provided and addressed in the context of a wider discussion of the concept of value. Thus, I will defend that at present one's relationship with art is being tainted by a trend which deflates the value that used to be attributed to authentic artworks. Moreover, this problem will be correlated with the difficulties facing directors and curators of large museums today: the finest works of art are on display in the world's most visited museums, making the viewing of great works a trivial experience.

The last section of my paper focuses on the effects of art forgery in the production of scholarship and unbiased appraisal of artworks. Trust, the main ingredient in a self-regulated market, is seriously undermined by the silence chosen by art experts, curators, dealers and to some extent collectors, for fear of expensive litigation. The situation is acutely felt in the USA. Lawsuits targeting the authors of opinions about the authenticity of art objects are quite rare in Europe and have very few chances of being successful.

Briefly, I intend to show that art forgery should not remain unreported and silent as the intention to deceive is neither harmless nor glamorous. Art crime allows for only one answer to the question “If no one can tell this is a fake, does it make a difference?”. “It very much does – it is not the same object”. That is the only acceptable answer.

Thais GONÇALVES
Universidade Federal do Ceará, Brasil

{ Descolonizar sensações: modos antropofágicos de criação em dança }

Como a dança pode desenquadrar percepções e sensações, sendo ela mesma uma área do saber passível de colonizações do e pelo corpo? O processo de criação da coreógrafa e bailarina Juliana Moraes, em parceria com o ator e diretor Gustavo Sol, desafia as lógicas da sensação, de que trata Gilles Deleuze, por meio de um modo antropofágico de composição. Tal como os artistas plásticos brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica quebraram com a lógica do quadro para propor uma arte de experiências incorporadas, em ato, que absorve o corpo naquilo que faz, por meio de seus objetos relacionais e parangolés, respectivamente, através de peças para serem sentidas e vestidas, Juliana Moraes vem desenvolvendo dramaturgias em dança que não se descolam da própria feitura da composição coreográfica. Processo e produtos estão fortemente implicados numa criação na qual o desejo não é querer ser ou fazer algo, a ser exibido, mas simplesmente ser, no tempo presente da cena, em estados de presença poética. Ao desenquadrar o corpo de uma lógica do palco italiano, a criadora abre possibilidades de compor poéticas a partir de corpos estranhos, disformes, desfigurados, atravessados por estados de transe, catarse e catatonia que são assumidos como matérias de expressão, os quais geram texturas de movimento. “Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa e sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha”, diz Suely Rolnik. Entre abstração e figuratividade, figurativo e figural, o corpo é friccionado a vivenciar estados poéticos permeados por uma lógica de alteridade e instabilidade no corpo que se aproxima do universo ameríndio. Para desenhar uma geografia da crítica que mergulha num modo antropofágico de criação, no qual a antropofagia opera tanto como poética quanto crítica, o processo de composição da série coreográfica Peças curtas para desesquecer, dirigida por Juliana Moraes, será analisado em articulação com a crítica de processo de Cecília Almeida Salles, da noção de um cartógrafo como antropófago em Suely Rolnik, pelos escritos de Lygia Clark e Hélio Oiticica e as provocações sobre a colonização da percepção em Brian O’Doherty, confluindo para a atualidade do pensamento sobre antropofagia nas artes, deflagrado pelo escritor modernista brasileiro Oswald de Andrade.

Pedro HUSSAK
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil

{ Melancolia de Esquerda nos Trópicos }

Esta comunicação visa a transpor algumas discussões de “Melancolia de esquerda” de Enzo Traverso ao contexto brasileiro. O autor italiano analisa as sucessivas derrotas da esquerda no século XX, dentro do quadro do que ele chama de “cultura de esquerda”. Embora o livro seja um trabalho efetivamente de historiografia, o autor adota em grande medida a estética para suas análises, como é o caso da abordagem de *Le Regard d’Ulisse* de Theo Angelopoulos para discutir a queda do muro de Berlim. Assim, a comunicação pretende discutir, em um confronto direto com obras de arte, a derrocada da esquerda no Brasil sob dois aspectos: por um lado, a aposta no populismo e o golpe de 1964; por outro, a resistência armada nos anos 1970. A comunicação dividirá-se em três partes: 1. A aposta da esquerda no populismo e o golpe de 1964: comentário ao filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha; 2. A Resistência à ditadura: comentário a obras de Artur Barrio, Cildo Meirelles e Carlos Zilio; 3. O fim das ilusões armadas: comentário ao filme *Diário de uma busca* de Flavia Furtado. Não se tratará de uma análise aprofundada das referidas obras, mas ao tomar alguns aspectos de cada uma delas, estabelecer uma narrativa para explicar como as duas estratégias da esquerda, antes e durante da ditadura, acabaram falhando.

Fernando INFANTE
Universidade de Sevilha, Espanha

{ ¿Qué es un criterio? }

Más allá de compartir raíz etimológica (κρίνειν, κριτικός, κριτήριο), los términos criterio y crítica hacen referencia a realidades asociadas. Propiamente, la crítica de arte existe no solo desde el momento en que el juicio del individuo adquiere sentido, más allá de las normas de la tradición y las academias, sino también desde que los criterios artísticos son determinables, es decir, aislables y expresables. Aunque Kant afirme que el juicio estético puro no nace de conceptos, es posible emitir un juicio crítico porque quien lo hace se atiene a criterios. Marcar la diferencia este concepto y criterio es el objetivo de esta comunicación.

El verbo κρίνειν posee las acepciones originales de decidir, separar, juzgar (Corominas, 1967). Los criterios artísticos y los criterios estéticos están vinculados, por una parte, al hecho de juzgar, al punto de vista del receptor; pero también al hecho de decidir, de discernir y elegir, propio de la creación artística.

Esta comunicación pretende también caracterizar los criterios como formulaciones que los creadores toman en sus producciones y los receptores en sus juicios, centrándose especialmente en los primeros. Los criterios pueden pertenecer a niveles y aspectos muy distintos (criterios compositivos, significativos, intencionales, perceptivos, etc.). Pueden afectar a aspectos muy amplios (la intención de fomentar una visión optimista o pesimista del mundo) o a otros muy concretos (elegir una alineación lateral en un texto frente a una centrada), aunque estos aspectos concretos lleven precisamente a aquéllos. Pueden ser tomados de manera consciente o no, por costumbre o de manera inédita, pero siempre están presentes en el juego de elecciones de la creación artística. Crear supone tomar decisiones respecto a determinados criterios y estos son

objetivos, es decir, formulables y caracterizables (existan antes de la obra o sean generados en ella). En la medida en que los criterios se consolidan en un sujeto, generan un estilo o un gusto personal; en la medida en que se extienden socialmente dan lugar a estilos o a gustos sociales.

La reflexión estética, desde Kant, no ha concedido importancia a este tipo de criterios, y esto se explica, entre otras cosas, si se observa que en la Crítica del Juicio, el término criterio (Kriterium) sólo aparece una vez (§17) y lo hace para cuestionar la regla objetiva del gusto y la ley de verdad de lo bello, el criterio universal o el criterio empírico de lo bello (allgemeine Kriterium, empirische Kriterium). Cuando en estética se habla de criterio se habla del criterio estético, del criterio de criterios, es decir, del principio de determinación de lo que es o no arte. De esta manera, la estética mantiene la vinculación del criterio con la verdad y la esencialidad, característica del pensamiento tradicional, como es expresado en Balmes (1914), por ejemplo. Kant contribuye a la negación del concepto (Begriff) en el juicio estético porque concepto y criterio poseen en su pensamiento acepciones duras, pero resulta innegable que detrás de toda elección creativa y detrás de todo juicio existen formulaciones, que las decisiones artísticas y las experiencias estéticas presuponen la existencia o la creación de criterios.

Joana Cunha LEAL
Universidade Nova de Lisboa, Portugal

{ Onde mora o valor? }

Esta comunicação discute questão do valor estético, e do juízo que sobre ele se pode (ou deve?) fazer, do ponto de vista da história da arte. A questão alicerça a própria gênese disciplinar da história da arte que, a partir de J.J. Winckelmann, trabalhou a ideia de que o valor está associado a contingências históricas e pode, como tal, ser clarificado na sua origem - i.e. podem clarificar-se as condições históricas que sustentam o seu aparecimento (jamais as que explicariam a sua longevidade). A maturação do campo disciplinar da história da arte trouxe consigo um conjunto de outras questões relevantes, promovendo demorados e irreconciliáveis debates no quadro de um generalizado historicismo - entre abordagens formais e estilísticas, sociológicas, iconológicas, etc. -, mas não abandonará a determinação de dar a conhecer a condições e estruturas de produção de valor estético. Jan Mukarovsky (1934) será um exemplo dessa determinação, que todavia ganhará total protagonismo mais tarde, quando a "crise" do modernismo contribuir, também ela, para tornar mais clara, já não apenas a ideia de que as contingências históricas afectam a produção de valor, mas a ideia que o valor é, ele próprio, uma construção histórica e cultural. A violenta crise do modernismo tratou de substituir uma teoria da arte (clássica) e um sistema (académico) por outra teoria (modernista) e outro sistema (atomizado). A partir das últimas décadas do século XX, o que trata, porém, é de abandonar a ideia de que se possa dizer o que a arte é e, portanto, assumir a impossibilidade de definir teoricamente valor estético.

Que papel a história da arte reserva para si na conjuntura que se desenha a partir daqui?

Se se pode pensar que a história da arte vive bem sem a dimensão crítica (sem juízo de valor) - o território disciplinar sustentou sempre, ao longo da sua já longa história, abordagens ancoradas em preocupações antropológicas fecundas, em regra estranhas à hierarquia do estético (Aby Warburg será o exemplo mais famoso; mas o próprio Erwin Panofsky pode ser incluído aqui; ou George Kubler, entre muitos outros)

- é também importante considerar que essa determinação judicativa não abandonou a história da arte. Não só se entende que "nem tudo vale" como, a história da arte não parece querer prescindir do papel político que sempre lhe coube, para o melhor e o pior, capitulando aos mediadores, ao mercado e às instituições.

Esta comunicação irá discutir algumas das propostas que, no território da história da arte internacional, têm ora reivindicado a possibilidade de um elenco crítico de obras ora, inversamente, a importância da análise crítica dos discursos que se ocupam em identificar onde mora o valor.

Daniel LESMES

Universidade Complutense de Madrid, Espanha

{ MONTAJE Y EXPOSICIÓN. APLICACIONES CURATORIALES DE LA TEORÍA CRÍTICA DE WALTER BENJAMIN }

La teoría del arte, en su vertiente más comprometida, ha prestado una enorme atención a las ideas que Benjamin ofrecía sobre producción y reproducción de obras de arte, sin embargo, la imbricación de su pensamiento en los museos podría encontrarse hoy operando con ese mismo nivel de exigencia desde las propias estrategias de exposición que Benjamin empleaba en su trabajo.

Cuando Hal Foster constataba el paso del paradigma benjaminiano del artista como productor a un modelo etnográfico, o cuando George Didi-Huberman replanteaba la lectura del aura desde una dialéctica en suspenso, se hacía también apremiante una relectura de la teoría del conocimiento de Benjamin que incidiera en la práctica expositiva. Parece claro que esto se ha llevado a cabo y son abundantes los casos de exposiciones que en la última década han tomado este camino; no obstante, en los estudios sobre la obra del filósofo falta aún por explorar el concepto de exposición en relación con el museo. En una de las pocas críticas que Benjamin hizo a una exposición de arte se preguntaba “¿qué es verdaderamente una exposición (Darstellung)? En otras palabras: ¿En qué consiste la técnica de la exposición (Ausstellungstechnik)?”.

Lo se pretende con esta comunicación es rastrear el concepto de exposición de Benjamin y recomponerlo en el ámbito de la exposición de obras de arte, es decir, encontrar el punto en que su concepto de exposición histórico-filosófica (Darstellung) se cruza con el concepto de exposición de obras de arte (Ausstellung) tal y como señala en el anterior pasaje. No se tratará por tanto de aplicar un enfoque histórico sobre el pensamiento de Benjamin, sino de estudiar las posibilidades que en efecto ofrece su trabajo para la organización del archivo y su exposición. Con este propósito se hace necesario localizar las premisas benjaminianas que nos permitan investigar un concepto de exposición que, como cabe esperar, cuenta con una carga política intrínseca. Así, observaremos las claves de aplicación de la teoría benjaminiana de la historia aplicada a proyectos curatoriales, con especial énfasis en exposiciones recientes.

Maria Filomena MOLDER
Universidade Nova de Lisboa, Portugal

{ O torso e a luz sóbria }

É difícil superar a polaridade, estabelecida por Benjamin no “Apêndice” a *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, entre a criticabilidade e a não criticabilidade das obras de arte, sendo a primeira convicção o nervo do pensamento romântico sobre arte e a segunda, uma decisão goethiana. Nos dois casos, porém, trata-se sempre de sublinhar a vida das obras. Só que no momento em que se fala de vida das obras, a vida entra em jogo e os problemas relativos às condições de possibilidade da crítica acabam por desaguar na relação desproporcionada entre vida e obra que na vida das obras ecoa. Aqui, A Ronda da Noite de Agustina Bessa-Luís intervém como guia.

ANTÓNIO MOLINA
Universidade de Sevilha, Espanha

{ CRÍTICA Y POESÍA }

En la configuración de una teoría actual de la poesía, dos grandes fenómenos histórico-culturales han de ser tenidos en cuenta: La Crítica y Las Vanguardias. Por un lado la irrupción del espíritu crítico en la Ilustración, que recupera una larga tradición de crítica literaria que ahora empieza a ser aplicada a las artes en general. El punto de inflexión lo encontramos en la obra de Lessing, cuyo *Laocoonte* desarrolla una teoría de la poesía como acción, a la vez que una delimitación rigurosa de las relaciones entre la poesía y las bellas artes en general y de la pintura y las artes plásticas en particular.

Esta teoría de la poesía coloca a Shakespeare en el canon, contra los gustos de la época y recupera dos hitos del legado de la antigüedad, por un lado la Poética de Aristóteles y por otro el tratado de Pseudo Longino, *Sobre lo sublime*.

La Crítica es así, tanto un ejercicio concreto de ponderación o comentario sobre las obras artísticas, como un “punto de vista”, un modo de acercarse al fenómeno que denominamos arte y finalmente, una actitud frente al mundo.

El segundo gran fenómeno son las llamadas Vanguardias históricas. En ellas hay un ejercicio consciente de ampliación de los límites de la poesía. La poesía ya no es la expresión de un yo romántico, de una subjetividad que tamiza el mundo y lo filtra desde su posición de privilegio. En el Futurismo se ataca esta poesía del “yo”, configurándose, a la vez, como teoría crítica y acción política. Ejemplos como el heterónimo futurista de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, nos acercan a este nuevo sujeto poliédrico, abierto a un mundo plural y reflejo de una sociedad en agónica crisis. Maiakovski, Tristan Tzara o André Breton parten de una nueva concepción de la poesía para redefinir la belleza y contribuir a delimitar un nuevo papel de las artes en el mundo contemporáneo.

La poesía hoy no puede seguir siendo, si atendemos a estos dos legados, un modo de manifestación subjetiva, con un mercado limitado de “lectores” y reducido a un mundo editorial minúsculo. Lo poético es un elemento constitutivo del arte actual, desde el arte de acción, a todos los desarrollos del arte conceptual, al arte político, etc. Y asimismo es, a menudo y en pura lógica, fuente de inspiración rotunda en los discursos curatoriales. ¿Es necesaria una actualización de esta teoría de la poesía como acción para entender los discursos expositivos actuales?

Nuestra propuesta pretende activar esta teoría de la poesía como tarea de una genealogía del arte, que muestra la continuidad lógica y ontológica del arte más actual con la poesía del pasado.

Konstantinos MORAITIS
Universidade Nacional Técnica de Atenas, Grécia

**{ Contemporary cultural interest for ‘in-formality’:
A concept of aesthetic origin and its epistemic value in a period of social crisis }**

States of crisis do not only closely affect art and art criticism. Moreover they attempt to express their radical new identity in aesthetic terms; they often strive to be presented in an emblematic perceptible context, schematizing the new semantics of political, cultural or scientific rupture.

In many ways critical social conditions are correlated to ‘epistemic’ changes, to the general presuppositions that ground knowledge and its discourses, while the interruption of cultural continuity cannot but unavoidably ‘trans-form’ social expression and its aesthetic appreciation. ‘Trans-formation’, a procedure of change in general, connoted through the change of form in particular; or ‘in-formality’, a condition of generalized uncertainty that can neither be stabilized, nor controlled any more, a condition figuratively correlated to the irregularity of form. According to this last concept of informality, social existence may not but tolerate the influence of inner or external forces, may not but accept an inner animating vitalism or exterior morphogenetic factors, continuously challenging its ‘con-formity’.

We could probably argue about a generalized contemporary atmosphere impelling, in the totality of the artistic expression, the ‘storm of change’ attributed by Walter Benjamin to Paul Klee’s *Angelus Novus* as early as in middle 20th century. However we prefer to insist in remarks closer to us and refer to one art only. In critical terms, we shall insist on the formal transposition from a previous still surviving cultural tradition, that of euclidean perception, to radically different paradigms, those of topology and parametric simulation. This ‘brave’ contemporary perception being in many ways correlated, literary or as a metaphor, to the instability of natural landscape and thus to the art of landscape, affects the aesthetics of architecture as well as the totality of the design arts, from the minor scale of furniture folding formations to the urban macro-structures, continuously transformed by physical and social mutations.

However the concept of ‘informality’ may not only be restricted to expressive or even scientific correlations, describing landscape reference as a central epistemic one. It has to be closely associated to the newly born existential anxiety of the Western societies, feeling impotent to ensure an exhaustive social and political control. On the contrary, Western world has to acknowledge the continuous uncertainty caused by serious contestation of its social and political integrity, by inner aggressiveness and ‘asymmetric’ threats developed in the very centers of its metropolises. It has to identify the ‘teratomorphia’, the monstrous formations of unconventional attacks and terrorism strategies.

Towards this deep critical state of existence, our contemporary culture responds, using the term ‘informality’, a term of aesthetic original reference, describing a non-stabilized, uncontrolled, never really finalized form. In a contemporary meta-romantic state of agony, the lack of formal ‘eumorphy’ is associated to a negative or just unavoidable force, vitalizing the demons of an unpredictable social existence.

Carlos NATÁLIO

{ Farmacologia e pedagogia, os destinos do cinematográfico }

Quando se diz que o cinema morreu, a afirmação soa cada vez mais geocêntrica e ptolomaica. O cinema morreu mas a caverna platônica ou o “cinema expandido” indicaram logo de seguida as frestas pela qual entrava a luz nessa necrologia, uma claridade que afinal podia significar que, apesar do fim da escuridão projectiva, havia uma luz para lá do túnel da sala de cinema. Num ensaio de Jacques Derrida sobre o “Fedro” de Platão, intitulado “A Farmácia de Platão” (1972), o filósofo francês ao relacionar a escrita com o conceito de *phármakon* introduz no centro daquela uma ambivalência essencial de algo que, de acordo com os usos, pode ser vista como remédio e/ou veneno. Contemporaneamente, Bernard Stiegler segue similar caminho ao conceber um método farmacológico que procura, politicamente, eliminar a toxicidade e salvaguardar o remédio na nossa relação com essa “escritura expandida” que é a técnica. No caso do cinema, a sua ambivalência e impureza fundamental, simultaneamente sempre veneno e remédio, convidam menos a procurar politicamente uma escapatória ainda para o velhinho problema da alienação - motivado pelas imagens em movimento e pela “exploração do tempo de cérebro livre” pelas “indústrias culturais” – e mais a inserir tal duplicidade farmacológica na reconsideração do papel do cinematográfico no nosso quotidiano. Desta forma, a duplicidade ou ambiguidade farmacológica põem em interacção duas realidades. Por um lado, a evolução técnica do cinema, na qual a estabilização das suas formas e práticas levaram à cristalização de um modo prevalente que conhecemos de 1895 até hoje, e que lentamente se vai reconfigurando: mantendo o cinematográfico, isto é, o uso das imagens em movimento, e largando outros elementos considerados amovíveis. Por outro lado, a dimensão imaterial do cinematográfico, ou para usar um termo de Gilbert Simondon, a forma como os processos de individuação têm algo em comum com o movimento, paragem e reconfiguração na relação que entabulamos no uso das imagens em movimento. A farmacologia do cinema, ao apontar essa sua dupla dimensão material e imaterial, pressupõe que é no trabalho sobre essa ambivalência que deve ser visto o verdadeiro alcance do cinema. A complexificação das suas operações de criação, selecção e ligação das imagens em movimento para a criação de significado são assim fundamentais a (pelo menos) três níveis: sedimentar percursos na pura possibilidade e abertura do digital; aprofundar a dimensão comunicacional e expressiva da forma e do movimento além dos “espartilhos” dos logos; e, finalmente, compreender a ligação existente entre a complexificação da expressão por via do movimento das imagens e o movimento da individuação antropológica (Sloterdijk) do ser humano, processo esse que não é pura dinâmica nem pura paragem, mas uma articulação entre ambos. É por todas estas dimensões que aprender/incitar/aprofundar hoje a criação e a produção de ligações entre imagens moventes é uma tarefa que, cumprindo a dimensão farmacológica do cinema, destrói a ligação problemática entre um cinema que cura e um cinema que intoxica. Ao invés disso, a farmacologia do cinema desloca a dimensão política do cinema para o campo da pedagogia e da literacia visual.

Paulo Domenech ONETO
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

{ Lack and excess of “care”: the case of Arthur Bispo do Rosário. }

Facing: A) the recent crisis of inoperativeness, with a massive production of material (exhibition guides, art books, exhibition flyers, academic database texts) that no one seems to read, B) a growing distrust of some artists about the actual role of criticism; and C) the trend to a substitution of reflection on artworks by a mere “logic of circulation” (in exhibitions, biennials and triennials); this paper aims to indirectly address the quasi-ready-mades produced by the Brazilian “outsider” [brut] artist Arthur Bispo Rosário (1909 or 1911-1989) in order to discuss the role of the “care mission” (from the Latin word cura) affirmed in the “contemporary art world”. On the one hand, as the French critic Anne Cauquelin has stressed 25 years ago (Contemporary Art. 1992), the role of curators undoubtedly proved to be an important feature in the so-called innovations brought about by contemporary art. On the other, however, works like the ones by Bispo do Rosário seem to challenge the assumption that curatorship as it is practiced is always effective to promote art. Not only Bispo do Rosário’s works remain marginal in spite of the advent of curatorship but his art seems to suffer the contemporary prejudice that it may not be art, due to lack of intention to be art as “such”.

Taís PALHARES
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

{ O jogo como paradigma da recepção estética em Walter Benjamin e sua relação com a arte moderna e contemporânea. }

O objetivo da apresentação é abordar a noção de jogo como paradigma da produção e recepção artísticas tal como elaborado pelo filósofo alemão Walter Benjamin, e sua pertinência para compreensão de um conceito de experiência estética que se contraponha à noção tradicional de contemplação. A investigação irá partir da distinção benjaminiana entre aparência (Schein) e jogo (Spiel) como os dois elementos fundamentais da mimese artística. Busca-se percorrer a amplitude de tal noção para sua filosofia e sua relação com as práticas experimentais das vanguardas artísticas e com a recepção tátil e distraída das artes mecanicamente reproduzíveis. Essas atividades teriam em comum o lúdico como um dado fundamental do conceito benjaminiano de mimese. O foco na recepção tátil da obra de arte, que Walter Benjamin associa à práxis política emancipatória, conduz ao aspecto sensorio-corporal originário da mimese e, desta maneira, ao sentido etimológico do termo “estética”.

Por outro lado, parte de nossa motivação em recuperar esse tema da filosofia de Walter Benjamin se dá pelo reconhecimento de que a arte contemporânea parece ter aprofundado e multiplicado as formas de percepção da obra de arte desde meados do século 20. Há a retomada de uma ideia vaga de “participação” que por si só já seria transgressora. Se há uma banalização em torno do caráter corpóreo-participativo da experiência estética nos dias de hoje, não quer dizer que o jogo como uma maneira nova de pensar a relação entre o sujeito e o trabalho artístico deva ser completamente descartado. Ou seja, acreditamos que apesar dessa quase mistificação em torno do conceito de “participação”, a identificação da arte como atividade lúdica, em si experimental, e não mais como o veículo de uma recepção contemplativa, seja necessária

à compreensão de boa parcela da produção artística moderna e contemporânea, e mostra-se pertinente para refletir sobre suas propostas mais radicais. Nesse sentido, em um segundo momento de nossa apresentação, pretendemos analisar alguns trabalhos de artistas como Lygia Pape, Mira Schendel, Cildo Meireles, Anri Sala, Pierre Huyghe, entre outros), a fim de sinalizar, mesmo que de forma breve, a atualidade dessa questão.

José Luis PANEÁ

Universidade de Castilla – La Mancha, Espanha

{ De la sospecha mutua, la distancia adecuada: ¿Hacia la “institución de un campo crítico” en la cultura visual contemporánea? }

¿Qué arte? ¿Qué crítica? Si entendemos no tanto “arte” sino “prácticas artísticas” como posicionamientos en y desde las manifestaciones culturales y por lo tanto cotidianas (Jacques Rancière 2014) y si hablamos de crítica como intervención dialógica catalizadora de discurso en la que “se toma partido” (Suzanne Lacy 1995) posibilitando la mediación y la divulgación, ¿se podría entender la crítica como un acto creativo, incluso como un arte mismo? (Gerard Vilar 2013) Y, por otro lado, ¿será que las prácticas artísticas ya son/hacen/construyen crítica?

Nos preguntamos, por tanto, si invalidaría este planteamiento una noción convencional de crítica de arte en la que artista y crítico, generalmente masculinos, más que dialogar quedan “agotados” (Susan Sontag 2002) en la sentencia que este último escribe y luego “se” inscribe relegando al artista a una complacencia donde la respuesta no es opción. ¿Será la “crítica de arte” como tal una estructura que se desdice?

Como persona formada en Bellas Artes -más que definirme como artista-, personal predoctoral en formación -contratado en la universidad- dentro de un grupo de investigación y doctorando (con las implicaciones metodológicas siempre en crisis tanto en el mismo ámbito como en otros campos de conocimiento “científico”) trataré de responder a estas preguntas basándome en la perspectiva de los artistas, materia con la que la crítica trabaja, y en concreto en España, centrándome en la plataformas online Oral Memories: entrevistas a artistas emergentes y media carrera y Nonsite.es, entre otras, adelantando una primera hipótesis:

Si ni arte ni crítica, sino más bien “formas de discurso” (Homi Bhabha 1994) que no dejan de adolecer cierta traducción colonial (la impresión de la “hoja de sala”), hoy ambas “complicidades con una estructura de mundo que ya está dada” (José Luis Brea 2008) no solo trabajan un boicot común –anular precisamente el cuestionamiento y redirigir esa fuerza (Suely Rolnik 2006), hacer de ese arte, en el fondo, el espectáculo de la inauguración– sino que la burocratización y manida precariedad que permea “el sistema de las artes” al final acaba mermando toda posibilidad (de) crítica, y tal vez propiciando la mirada precisamente a aquellas producciones culturales que no son pretendidamente arte y ocurren fuera de ese sistema (sin embargo reproducidas en él para hablar de “baja cultura”) y sobre todo: tal vez sea necesaria una acción “infiltradora”, esto es, la asistencia a e intervención en otras esferas –fuera del arte– donde se produce conocimiento para constatar el nivel de colaboración y divulgación de aquello que como agentes (en tanto que agencia) culturales, deseamos generar.

Así, probablemente el trabajo al respecto resida en la responsabilidad de crear estrategias que posibiliten la colaboración interdisciplinar y grupal en la academia probablemente para no salir de ella puesto que puede, no se trate de un problema de litigios, sino de seguir apostando por, seguir siendo ella (academia) y de ella (de la

sociedad), en tanto reflejo de lo creado por y para ser público, por y para ser pregunta, por y para ser crítica.

Susana PIRES

Universidade de Lisboa, Portugal

{ Outras aporias do sentido do tato }

Em “Le toucher, Jean-Luc Nancy” (1998) Jacques Derrida segue o rasto das metonímias do sentido do tato na obra escrita de Jean-Luc Nancy infundindo uma reflexão contundente sobre a contingência privilegiada do tátil no pensamento daquele que nos impele ao “toque sem tocar”. Derrida afirma que Aristóteles previu todas as possibilidades do tangível e descortina quatro aporias do sentido do toque a partir dos seus escritos, desconstruindo simultaneamente a forma como Nancy responde espaçadamente a estes enunciados. Na atual valorização crescente dos sentidos não visuais dentro do pensamento estético e da história cultural em geral a contingência do tátil permanece paradoxal. Giuliana Bruno, Edith Wyschogrod, Jennifer Fisher e Byung-Chul Han, quatro autores e investigadores contemporâneos, consideram o sentido do tato na experiência estética em perspectivas díspares. A inexistência de uma linearidade profícua na implicação da tateabilidade na receção da obra artística circunscreve o esboço de uma (ainda) aporia que esta comunicação propõe indagar.

Constantinos PROIMOS

Universidade Aberta Helénica, Grécia

{ The Art Critic as an Interdisciplinary Researcher. Friendship Between Love and Politics According to Rembrandt’s David and Jonathan, c. 1642 }

Art criticism has become a professional activity since the latter half of nineteenth century. Either as experts, judges or promoters, art critics are nowadays in a condition in which none of the old certainties allow them to practice their profession. More concretely, art history is not a privileged point of departure and the response to the material art object is neither the primary matter of investigation. Art critical practice has become increasingly interdisciplinary in the same way as art has spread its concerns over the entire array of human affairs. Likewise the material object has lost its primacy in the horizon of art critical research. I shall attempt to illustrate these changes in the practice of art criticism by providing a reading of Rembrandt’s painting David and Jonathan, 1642, (panel, 73X61.5 cm, Bredius 511) which is in the collection of State Hermitage Museum at Saint Petersburg. The painting presumably portrays two biblical characters and rivals for the throne in the Kingdom of Israel, David who eventually won the throne and Jonathan the son of Saul, king of Israel. David and Jonathan remained known for their notorious friendship and platonic love illustrated in the Old Testament books of Samuel. However, Gary Schwartz claims that the painting may be depicting David and Jonathan’s son Mephiboseth and Ernst Gombrich takes it for granted that the painting actually represents David and David’s son Absalom. This disagreement regarding the identification of the subject matter of the painting will be my point of departure. I shall not argue about the identification of the characters based on historical evidence but will rather try to claim that different hermeneutic readings emphasizing the several aspects of

friendship illustrated in the painting, may lead to different identifications of its subject matter. The value and interpretation of friendship as situated between the two extremes of romantic love on the one hand and politics on the other, determines the facts in the picture and not the other way round. Finally, friendship as delineated by Jacques Derrida is a difficult and precarious condition in constant need for alertness and negotiation much in contrast to its natural version described by Aristotle.

Youli RAPTİ

Universidade Nacional Técnica de Atenas, Gr cia

{ La différenciation entre la valeur esthétique et commerciale de l'œuvre d'art et la question des critères esthétiques }

Le but de cette communication est de focaliser sur la situation de l'art contemporain, qui est opposé à un déni plus ou moins complet des valeurs esthétiques. Telle est la question de la perte des rapports et des critères au niveau de l'esthétique.

Confrontés à ce qu'on appelle déjà « la crise de l'art contemporain », des philosophes et des théoriciens de l'art vont d'abord exprimer leur opinion sur « la crise ». Reiner Rochlitz supposera que chaque « crise » est un processus d'art inévitable et intrinsèque. Marc Jimenez reliera le discours de la crise de l'art avec une condition plus générale.

En arrivant au niveau des valeurs esthétiques, Marc Jimenez fera référence, plus particulièrement, « au tournant culturel de l'esthétique » qu'il reliera à des développements spécifiques dès la fin des années 60 et après. En particulier sur la question des valeurs, il affirmera – par rapport au nouveau système de l'art – que, bien qu'il transpose la hiérarchie évaluative et les différenciations esthétiques à un niveau secondaire, il ne se présente guère indifférent à la valeur des œuvres d'art.

Il favorise également l'assimilation de l'art à une sphère plus large, la culture dans laquelle l'art est tout simplement une dimension qui correspond à d'autres, tels que la communication et les mécanismes de promotion.   la question des critères esthétiques, il propose trois options par rapport au problème de la dégénérescence des critères esthétiques. Néanmoins, il ne touche pas à la relation asymétrique entre les critères esthétiques et commerciaux.

Contrairement, Reiner Rochlitz parlera principalement de l'absence de critères esthétiques, et surtout du fait que cette absence de critères proclamera « l'art contemporain » à un corps d'une vérité absolue. Pour cette raison, la demande de critères esthétiques doit être traitée non pas comme une réaction à « l'art contemporain » mais plutôt comme un mouvement de retour à l'œuvre elle-même en raison de l'épuisement des pionniers et leur intervention politique.

L'absence de critères esthétiques, selon Rochlitz, est indirectement manifestée à travers la préférence que des institutions culturelles montrent pour certains  v nements de l'art moderne. La raison pour cette préférence est purement économique et attribuée par le terme « goût hégémonique. »

Le but final de cette communication est, en principe, que le sens de l'absence de critères esthétiques soit évident comme un symptôme plus profond d'implications morales et politiques. Mais surtout nous voulons montrer la position particulière des philosophes mentionnés ci-dessus face à une radicalisation de la nature de la valeur artistique et commerciale sur l'art contemporain.

Martha RIBEIRO
Universidade Federal Fluminense, Brasil

{ Corpos impróprios e corpos reais: da crueldade ao doce extermínio da cena da ilusão }

Essa comunicação visa a uma reflexão crítica e estética sobre os diferentes usos do corpo na cena teatral contemporânea. Com o adensamento dos experimentos “reais” da performance na linguagem teatral se observa uma cena que não se quer mais ilusória, mas infinitamente real, de extermínio da própria cena, pois avessa ao artifício. A desorganização do sistema de representação, que propunha uma tripla regulação na arte, do ver, do saber e do fazer, conforme nos diz Rancière, arruinou toda proporção, toda forma fixa, toda conveniência, toda economia, anunciando assim novos corpos. Se por um lado a arte contemporânea impulsionou a investigação de corpos que recusam toda anatomia, que se colocam ao reverso de toda interioridade, de toda pretensa profundidade do real, de todo poder e de toda forma fixa, o que denominamos aqui como “corpos impróprios”, por outro lado observa-se a radicalização de uma não-cena, ou melhor, a imposição de um enquadramento, que na contestação da cena da ilusão, quis os corpos novamente reais. Nossos órgãos, por meio de dispositivos midiáticos, tornam-se matéria para o jogo de cena, como experimentado pelo diretor italiano Romeo Castellucci. O que estava dentro, passa a ser visível, ou seja, espetacular. A tentativa de volta ao real do corpo culminou, ironicamente, no desaparecimento do próprio real. Contrapondo a essa vontade de retorno a corpos reais, evocamos o poeta e artista francês Antonin Artaud, um dos últimos a tentar salvar o teatro do “cenário apodrecido do real”, conforme pensa Baudrillard. No texto “Aliéner l’acteur” (1947), Artaud utilizou a expressão “anatomia furtiva” para evocar mais uma vez um “novo corpo humano”, desprovido de órgãos e livre de toda anatomia. Um corpo que o teatro da crueldade faria (re)nascido. Um corpo inadequado que refuta toda anatomia, toda organização. Um corpo eternamente vivo, em eterno movimento, corpo-devir. A questão que se impõe aqui é se esse “corpo impróprio”, sonhado por Artaud, em sua plasticidade infinitamente deformável, poderia desafiar o imperativo dos “corpos reais” na cena contemporânea, em sua meticulosa tarefa de extermínio da cena da ilusão.

Salvador RUBIO
Universidade de Múrcia, Espanha

{ La expresión bloqueada: sobre una secuencia de La leyenda del tiempo (2006) de Isaki Lacuesta }

La teoría de la expresión clásica entiende la obra de arte (o el objeto estético) como un medio para la transmisión, plasmación o liberación de determinados contenidos cognitivos, emocionales o morales. Las críticas de la estética contemporánea a la teoría de la expresión clásica han llegado desde diferentes vertientes: la puesta en cuestión del carácter de “medio” atribuido a la obra de arte o al objeto estético (“la obra de arte se dice ella misma”, Wittgenstein dixit), la puesta en cuestión de los contenidos pretendidamente transmitidos o exteriorizados (sentimientos, emociones, pensamientos, ideas, valores, etc.), la puesta en cuestión del esquema mismo de la expresión (¿desde qué

instancias, para qué instancias, a través de qué medium: autor, receptor, artefacto, etc.?), el establecimiento de matices entre “expresar x”, “ser expresivo de x” o “tener la intención de expresar x”, o la formulación de las relaciones entre expresar, sentir, percibir, interpretar y comprender. Dicho lo cual, nada de ello impide seguir hablando de expresión con respecto a lo artístico y lo estético en la actualidad.

En *La leyenda del tiempo* (2006) de Isaki Lacuesta conviven dos historias yuxtapuestas (y en cierto modo complementarias): la de un niño gitano (Isra) que deja de cantar por respeto al duelo de su padre fallecido y la de una enfermera japonesa (Makiko) que viaja a Cádiz para aprender a cantar como Camarón. En un determinado momento de la película, Makiko comenta con su compatriota Joji:

Makiko: “Quiero ser cantaora para poder transmitir sentimientos a alguien.”

Joji: “A mí me parece que es bastante distinto sentir las cosas al modo japonés que a la manera flamenca.”

Makiko: “Aquí siento las cosas como nunca las sentí en Japón”.

En mi intervención, me centraré en una breve secuencia de la segunda historia en la cual Makiko telefona a su padre desde una cabina para informarle de su vida en Cádiz.

Mi propósito es, por una parte, interpretar la película (centrado metonímicamente en la secuencia escogida) con las claves estéticas que proporcionan las críticas al modelo clásico de la teoría de la expresión y, por otra parte, ilustrar con la película dichas críticas.

La historia de Makiko (como, en cierto modo la historia de Isra) son intentos de expresión cortocircuitados o bloqueados, aunque cargados poéticamente de matices cómicos, tiernos y trágicos. En el caso de Makiko, ¿cómo puede alguien proponerse seriamente viajar de Japón a Cádiz, ya no sólo a aprender cante flamenco, sino a cantar como Camarón? La leyenda del tiempo está atravesada por personajes que buscan su propia voz, la expresión de lo que piensan, sienten y son (de lo que les pasa, de lo que anhelan...) navegando entre lo impostado, lo imposible o lo traumático de su propia empresa expresiva, pero que acaban revelando sus contradicciones y reorientando esa misma empresa. Por otra parte, Isaki Lacuesta construye su película en un registro en el filo de la navaja entre el documental y la ficción, lo que, metalingüísticamente, acaba teniendo implicaciones sobre la propia película entendida como constructo expresivo.

Carlos Caranci SÁEZ

Universidade Complutense de Madrid, Espanha

{ Imagen y verdad. Una crítica de las superficies }

El célebre motto de Walter Benjamin de que la verdad es la muerte de la intención debe ser leído como que, dado que las condiciones de revelación de una verdad concreta solo se dan si así lo determina la intención de un sujeto, entonces no habría más que verdades, luego solo en la creencia en un más allá de la intención es como pueden encarnarse los efectos de esa verdad. Relativo al arte, ¿bajo qué condiciones de posibilidad una obra de arte, contemporánea o no, puede revelarse en toda su verdad? Propongo asumir que el significado siempre precede a la obra de arte: su identidad es una construcción que la cubre retroactivamente como si siempre hubiese sido así, causando, paradójicamente, su origen. Con independencia de las características descriptibles explícitas de los componentes de eso visto, hay una identidad que, paradójicamente, lo construye en el momento irreplicable en el que se revela a ojos de un sujeto.

El psicoanálisis freudiano acabó capitulando de su propio proyecto inicial de

interpretación de los fenómenos, a los que descifraba en dirección a una verdad velada, y asumió en cambio que el resultado del análisis es una construcción coyunturalmente consensuada entre paciente y analista, que produce verdad y no la exhuma, que causa el pasado y no lo restaura. A la luz de esto, se propone una aproximación a la obra de arte que revele su valor en toda la impropiedad de esa lectura contingente. Impropiiedad que no es sino su más absoluta e inmediata verdad, en la medida en que nada esencial hay que rescatar de la imagen de arte, nada original, y ni siquiera nada intencional por parte de su autor, sino que su valor es la ocasión ya consumada, singular e ineluctable, en la que reluce toda la intensidad de su verdad histórica al ser identificada como tal por el sujeto que mira. Entiendo la obra de arte como un acontecimiento, un nudo de tiempos, una imbricación de pura actualidad entre relatos y significaciones para un sujeto: “arte” sería así todo gesto de adaptación del mundo, cuya verdad se da en la aceptación inconsciente de que estaba ya allí desde el comienzo.

¿Dónde queda el papel del crítico ante esto? En el momento histórico actual, acosado por verdades y contraverdades, el espectador/crítico posee una responsabilidad como la que tendría el analista ante los síntomas de un paciente: debe constatar toda construcción de verdad, toda adaptación (artística) del mundo, aunque sea infame, injusta, porque tiene consecuencias históricas y repercute en otras adaptaciones, anteriores y posteriores. La suya es una actitud política: debe ser consciente de cómo se ocasionan unas verdades, valores o significados, en vez de otros en cada conexión contingente entre los significantes superficiales que están ahí y las cargas de memoria y de deseo que hacen de cada imagen singular un artefacto histórico con efectos de verdad.

Alberto Ruiz SAMANIEGO
Universidade de Vigo, Espanha

{ Sentir de otra manera. Una lección nietzscheana sobre el arte y la cultura }

Cuando Nietzsche hablaba de la “justificación estética de la existencia” pensaba justamente en el arte como “estimulante de la vida”: el arte afirma la vida, la vida se afirma en el arte. Porque afirmar, no lo dudemos, sigue siendo valorar, pero valorar desde el punto de vista de una voluntad que goza de su propia diferencia en la vida, en lugar de sufrir los dolores de la oposición que ella misma inspira a la existencia. Ciertamente, una obra de arte afirmativa no es tomar como carga, ni tampoco es desde luego asumir lo que es, sino liberar, descargar lo que vive. Afirmer es aligerar; no cargar la vida con el peso de los valores superiores, sino crear valores nuevos que sean los de la vida, que hagan de la vida una dimensión verdaderamente viviente, ligera, activa.

Se ha de valorar la creación desde el punto de vista que no separe la vida de aquello que es su potencia, de aquello que puede.

Thaïs SARRABLO
Universidade de Navarra

{ Ante una pedagogía estética comunitaria: Incomprensión y relación entre el arte contemporáneo y el arte religioso a comienzos del siglo XX }

A principios del siglo XX se vive un ambiente cambiante y de adaptación a las nuevas formas artísticas emergentes. Empieza a surgir un problema que muchas veces ha

condicionado la ejecución y resultado final del arte sacro. Se trata de la aceptación por parte de la sociedad de un arte sacro que corresponda con el arte moderno imperante. Se podría afirmar que la comunidad cristiana no estaba capacitada para aceptar un arte de estas características, rompiendo con lo tradicional. Hay que reconocer que el arte contemporáneo en sí ha sido incomprendido y poco aceptado por la mayoría de la sociedad. Pero, ¿por qué existe esta falta de comprensión del arte moderno?

Durante los primeros años del siglo XX hay una especie de ruptura entre arte, sociedad e iglesia, provocando una pérdida del buen gusto estético y de la belleza, y una falta de predisposición por parte de la Iglesia hacia las innovaciones plásticas del arte contemporáneo. Hay que tener en cuenta que cada escultor contemporáneo crea un lenguaje diverso para expresarse, y en ocasiones es complicado que la sociedad del momento, generalmente carente de criterio estético, aplauda todas estas variaciones. Claro está que la Iglesia es la gran responsable de armonizar y equilibrar entre la expresión libre de cada artista y la comprensión o aquiescencia por parte de los fieles. Pero todo ello sin caer en un arte “sencillo” por parte de los artistas, ya que pertenece al público y a los eclesiásticos tener los ojos bien abiertos ante el arte contemporáneo y tener una buena educación artística que concuerde con la época histórica, afanándose en comprender y apreciar el arte actual, sin pensamientos artísticos de antaño, sino que estén renovados y en vigor. Por lo tanto, es importante que la Iglesia cuente con personas preparadas en su seno para mantener esa armonía a que nos referíamos anteriormente, fundamentado en el transcurrir de un arte actual y de calidad que se compatibilice con el gusto y la sabiduría de la comunidad cristiana.

Por otro lado, este nuevo panorama artístico suscita otras corrientes de opinión: algunos piensan que el arte contemporáneo, a pesar de la incomprensión del pueblo, debe introducirse en la Iglesia, la cual debe estar abierta a recibir y aceptar el lenguaje actual y renovador, confiando en los artistas sin temor a la incomprensión popular. A su manera, el arte contemporáneo también tiene la voluntad de trascender y ponerse al servicio del arte sacro.

Al respecto, ante tal situación, hay que hacer el sacrificio de *aprender y enseñar a ver*, puesto que la mayoría del pueblo no está preparado estéticamente para recibir las nuevas corrientes en lo sacro.

João Esteves da SILVA
Universidade de Lisboa, Portugal

{ Depois do “fim da arte”: um estágio de ligações? Uma discussão sobre arte e crítica de arte contemporâneas. }

O hábito de ligar coisas parece ter atingido uma relevância particular no que diz respeito a praticamente tudo o que tenha que ver com arte. Basta pensar nas cada vez mais numerosas produções de artistas e críticos em que se multiplicam as apostas na interdisciplinaridade ou numa assumida politização. Outrora contra a corrente, tendências como estas correspondem, hoje, pelo menos em certos circuitos do mundo da arte e da academia, à prática vigente (atente-se à crescente quantidade e importância de projectos interartes, política ou socialmente conscientes ou de fusão, ou de departamentos de estudos culturais, comparatistas, de género, etc.), ainda que, com frequência, porventura paradoxalmente, preservando parte da sua aparência subversiva original.

Num conjunto de conferências coligadas sob o título *Professional Correctness*, o crítico literário norte-americano Stanley Fish, reticente em relação a práticas como estas, argumenta que a sua debilidade fundamental reside não tanto no facto de fazerem coisas que um crítico não deve fazer mas sobretudo na evidência de que essas coisas não são sequer exequíveis no âmbito da sua actividade, dado que implicam necessariamente uma ultrapassagem da fronteira desta. Enfatizando que a crítica é um fim em si mesma, Fish defende que a crítica politizada, por exemplo, tem sobretudo dois caminhos possíveis: continuar a fazer crítica literária (e aí, a dimensão política seria mais ou menos irrelevante, uma vez que se encontraria vedada ao desejado impacto) ou, de modo a tornar-se audível fora dos seus confinamentos, passar a fazer outra coisa.

Paralelamente, apesar de tanto se produzir, ouvem-se, não raras vezes, a propósito da criação artística actual, queixas, demasiado generalistas mas não negligenciáveis, como “hoje já nada se cria, mistura-se”, evocadoras da ideia hegeliana de que a arte, próxima do seu “fim”, teria esgotado as suas possibilidades ou, quanto muito, as suas possibilidades presentemente concebíveis, estando assim condenada a, no máximo, “novas variações de velhos temas”.

Esta preponderância das ligações (ou, para alguns, da mistura) parece, pois, reflectir uma série de tensões, por sua vez associadas a um presumível estado crítico (da crítica? Da própria arte?). É certo que um “estado de crise” desta natureza não equivale a certas doenças em organismos biológicos, na medida em que não há como identificar um correlato objectivo, passível de verificação, que o demonstre de modo inequívoco, mas este não poderá ser ignorado enquanto for sentido ao ponto de haver necessidade de o debater e teorizar. A comunicação que aqui se propõe procurará, pois, interrogar a prática de ligar (ou misturar) coisas quer a propósito da crítica – discutindo as referidas posições de Fish e, também, de Harold Bloom, a vários níveis extensíveis à crítica de arte no geral, a par de certas posições com estas contrastantes, e analisando as diferenças entre reconhecer e criar uma ligação ou entre ligações intrínsecas e extrínsecas – quer da criação artística, usando algumas obras contemporâneas como exemplo, de modo a sustentar que esta tendência corresponde, em grande medida, a uma especificidade da conjuntura posterior às transformações que pensadores recentes, retomando Hegel, apelidaram (exagerando?) de “fim da arte”.

Tiago SOUSA
Universidade do Minho, Portugal

{ O concatenacionismo como enquadramento de avaliação crítica da obra musical }

Existe uma tensão entre duas perspectivas aparentemente válidas sobre como apreciar criticamente uma obra musical. Por um lado, tendo a música a capacidade de provocar um enorme impacto emocional direto nas pessoas, é a arte sobre a qual mais fácil e correntemente se produzem juízos valorativos. Independentemente do grau de instrução musical, é rara a pessoa que não afirme uma opinião convicta sobre os seus gostos musicais.

Por outro lado, aquele que nutre pela arte dos sons uma grande paixão, mas que não estudou música a nível profissional ou académico, sentir-se-á desconcertadamente perdido se se deparar, em algum momento da sua vida, com o modo como nesses meios o assunto é tratado. Não encontrará nenhuma ligação relevante entre esse enigmático

aparato conceptual e a comoção que a música nele desperta tão naturalmente no momento em que por ela se deixa levar.

Existe, sem dúvida, para qualquer domínio artístico, uma diferença importante entre o senso comum, ou o modo como as pessoas reagem naturalmente à arte, e a crítica especializada ou académica – diferença que de resto dá sentido a essa mesma atividade. Contudo, de modo geral e dentro de certos mas importantes limites, as dimensões simbólicas, expressivas e formais postas em relevo na avaliação, digamos, de uma pintura, de uma escultura, de um romance, embora possam adquirir níveis de complexidade elevados, são suficientemente inteligíveis para o cidadão comum interessado e empenhado, sem necessidade de recurso a um jargão tecnicista, ou da familiarização de um qualquer complexo sistema simbólico e concetual especializado. Ora, no campo da musicologia, tal jargão e tal familiaridade parecem ser requisitos fundamentais de inteligibilidade.

Como primeiro ponto da minha comunicação, procurarei, com base na distinção de Monroe Beardsley (1958) entre razões genéticas, razões afetivas e razões objetivas, esclarecer de que modo podemos dar sentido a esta singular diferença entre a crítica musical e a das restantes artes.

Jerrold Levinson, todavia, considera que existe algo de fundamentalmente errado nesta tensão. Com a sua teoria concatenacionista (2006,1997), argumenta que as teorias musicológicas consagradas, em especial a de Heinrich Schenker, são artificialmente intelectualistas, pelo que este autor procura atenuar o hiato entre a musicologia tradicionalmente aceite e o ouvinte comum, através da legitimação estética e epistémica da experiência deste último.

Assim, na segunda parte da comunicação, procuro analisar a cogência da teoria concatenacionista através do confronto com as objeções de outros autores (e.g. Kivy (2001), Huovinen (2013)) e com a aplicação do concatenacionismo a duas obras musicais (uma de J.S. Bach (1685-1750) e outra contemporânea, de Terry Riley (1935-)).

Concluo que a teoria de Levinson lança luz sobre aspetos em grande medida negligenciados pela musicologia tradicional de pendor “arquitetonicista” (como a atenção a inflexões melódicas subtis), mas que não é suficiente para explicar outras qualidades de obras de maior densidade (como o papel fenomenológico que a apropriação de certos conceitos desempenha na apreensão da unidade estrutural), fundamentais para sustentar adequadamente um juízo crítico sobre as mesmas.

Juan Luis TOBOSO

Escola Superior Artística do Porto, Portugal

{ Para uma estética do acontecimento. O acontecimento como forma espacial e o conflito como forma estética. }

Considerando que a prática artística se tem configurado, ao longo dos séculos XX e XXI, sob uma perspectiva cada vez menos formal e tem seguido um caminho experiencial (onde a capacidade do autor para criar formas de interpretação da realidade se situa numa difusa fronteira entre a ação, as ideias e as suas formas de apresentação, bem como no espectador como elemento fundamental de tais acontecimentos) parece-nos necessário analisar de que modo se produzem estas relações e como podemos pensar alguns intentos de construção espacial no âmbito de uma prática artística nos limites do comum.

Assim, partiremos do pensamento de Roland Barthes sobre a ideia subjacente a uma comunidade idiorítmica e da possibilidade da existência de uma comunidade sem um “telos” ou causa. Consideraremos também a necessidade de pensar as relações entre o “eu” o “o outro”, na trajetória que se desenha para um espaço de interstício, neste caso baseado nas formas que se produzem entre a linguagem e o corpo, entendidos como conformadores de um espaço social sustentado no discurso e este como o próprio acontecimento.

Podemos viver sem “o outro”? Quais são as possibilidades e os limites de uma prática artística instaurada no pensamento do comum?, Podemos encontrar modos de fazer que de maneira transversal e crítica possam elaborar teorias ao redor de estas formas da esfera pública, construída e mediada através do encontro como forma estética?

A dimensão performativa do acontecimento como forma espacial, adquire particular relevância no contexto da desmaterialização do objecto como forma de impulsionar a produção artística e o processo de trabalho. Por outro lado, como instrumento potenciador de novas possibilidades estéticas. Neste sentido, alterar as noções clássicas das relações entre o artista, a obra e espectador surge, nos dias de hoje, como um desafio que nos confronta com esferas mais próximas da realidade, além das fronteiras do museu e, por consequência, na necessidade de pensar a alteridade das formas de produção artística no âmbito de um espectro mais amplo.

Desde a crítica de Claire Bishop, as teorias relacionais de Nicolas Bourriaud, ou desde algumas ideias ao redor dos estornos “agonistas” apontadas por Chantal Moufle e Ernesto Laclau, passando pelo elogio do conflito nas vozes de Miguel Benasayang e Angélique del Rey, a pertinência do acontecimento como forma espacial parece-nos de grande importância, não só para lograr escapar dos objetos como formas fechadas, senão porque nele podem se instaurar outras formas de emancipação capazes de fluir num regime de livre trânsito pela espera pública, como um processo aberto. Um processo que investiga a configuração subjetiva do espaço, na importância do corpo como ferramenta da ação nele e como fio condutor deste nova espacialidade. Um espacialidade esta que desenha-se no território do conflito como modo de produção e onde esta tensão pode resultar de vital importância para o reconhecimento do sujeitos.

Connell VAUGHN

Escola de Artes Criativas de Dublin, Irlanda

{ The Aesthetics of Managed Engagement }

No buzzword pervades contemporary aesthetic jargon quite like ‘engagement.’ From course titles in art colleges, to a principle championed in cultural policy documents, to the everyday language we use to comprehend art, ‘engagement’ is the quintessential term of our times. It is a term, however, that does not point to a particular aesthetic style, or a particular ethic. Rather it is a dangerously dull, empty, hollow term that belies a crisis of judgement and a managerial approach to art.

I argue that the aesthetics of engagement is born of a response to a crisis, specifically an economic crisis, for at stake in the discourse of ‘engagement’ is justification, and increasingly that has come to mean a narrow economic justification, for art. We are evermore asked to consider art in terms of the labour it provides. In post-crash Ireland, for example, that perspective wonders what employment the art will bring. One of the five pillars of Ireland’s latest arts and cultural policy (Éire Ildánach / Creative

Ireland 2017 - 2022) specifically seeks to “lead the engagement of citizens with our arts and culture.” Cruinniú na Cásca, an annual culture day of talks, workshops and performances is the first of Creative Ireland’s programme of events. Already it has begun to be assessed in scales of engagement (“over half a million participants”).

Where ‘cool aesthetic detachment’ was the sensibility of the modern art gallery, the turn to social engagement, as recognised by theorists such as Bourriaud, Bishop and Kester has explicitly sought to activate and employ the beholder. It is understandable why artists, curators, educators and policy makers in the spirit of constructivism and in their own different ways sought to overcome the concrete legacies of Kantian disinterestedness and its associations of cultural elitism. However we must now recognise the limitations of this ‘engagement’ turn in aesthetics. It has almost extinguished the rich moral ideas of beauty and sublimity in favour of a managerial approach.

As something that may fight the alienation of the modern artwork and gallery, managed engagement has come to replace ‘emancipation’ as the goal of art, not to mention politics. Nowhere has the language of managed engagement been so visible than the London Olympics of 2012. Its Cultural Olympiad was officially assessed as providing “43.4 million public engagement experiences.” Engagement was calculated as a combination of attendance and participation. We do a disservice to art such as Rakowitz’s *Enemy Kitchen* (2003-), Cummins and Piper’s *Blood Swept Lands and Seas of Red* (2014) and Deller’s *We’re Here Because We’re Here* (2016) if our only measures of assessment are a crude calculation of attendance plus participation. Truly prosocial art and aesthetic sensibility must aspire to more than economic growth. Resistance to managed engagement will entail, I suggest, the firm and deep accounting, cataloguing and listing of anti-economical measurables as a rhetorical strategy. To rework a maxim attributed to John Muir, what is needed in art criticism is not blind opposition to ‘engagement,’ but opposition to blind ‘engagement.’

Nayia YIAKOUMAKI
Whitechapel Gallery, Inglaterra

{ Possibilities within Curatorial Practice }

It is an essential position to be politically engaged as a producer, curator or artist, and a different one to be able to incorporate this engagement into institutional practice.

There is a contradiction in the ways that institutions pursue their objectives through their programme, and the ways they operate. A curator working in an institution frequently finds herself at the core of this contradiction: producing engaging exhibitions while working according to methods that can be regimented.

I will discuss some examples of recent practice to investigate further what possibilities we have as curators within our institutional activity.

The examples relate to feminist practice in the museum, to socially engaged practices and to possibilities of critique generated from one institution and directed to another.