

LIVRO DE RESUMOS | LIBRO DE RESÚMENES | BOOK OF ABSTRACTS

VIII ENCONTRO IBÉRICO DE ESTÉTICA  
VIII ENCUESTRO IBÉRICO DE ESTÉTICA  
VIII IBERIAN MEETING ON AESTHETICS

27-29 DE OUTUBRO 2022  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA  
COLÉGIO ALMADA NEGREIROS

# ESPAÇOS E TEMPOS NA ESTÉTICA E NA ARTE

ESPACIOS Y TIEMPOS EN LA ESTÉTICA Y EL ARTE

SPACES AND TIMES IN AESTHETICS AND IN ART

**ifILNOVA**  
INSTITUTO DE FILOSOFIA DA NOVA

**NOVAFCSH**  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

**FCT** Fundação  
para a Ciência  
e a Tecnologia

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

## 27 DE OUTUBRO (QUINTA-FEIRA / JUEVES) | OCTOBER 27<sup>TH</sup> (THURSDAY)

09:15 ↓ 09:30	<b>BOAS-VINDAS E ABERTURA</b> <b>WELCOME AND OPENING</b>	
09:30 ↓ 10:30	<b>SESSÃO PLENÁRIA   PLENARY SESSION</b> <b>EDMUNDO BALSEMÃO PIRES</b> UNIVERSIDADE DE COIMBRA Automação da Arte – tempo e predições da inteligência artificial na produção e consumo da arte MODERADOR / CHAIR: NÉLIO CONCEIÇÃO SALA / ROOM: CAN SALÃO NOBRE	
10:30	<b>CAFÉ   COFFEE BREAK</b>	
11:00 ↓ ↓ ↓ 13:00	<b>PAINEL 1</b> <b>RECONSIDERANDO AS HISTÓRIAS DA ARTE E DA ESTÉTICA</b> RECONSIDERING THE HISTORIES OF ART AND AESTHETICS MODERADOR / CHAIR: ADRIANA VERÍSSIMO SERRÃO SALA / ROOM: CAN SALÃO NOBRE	<b>PAINEL 2</b> <b>CRISES CONTEMPORÂNEAS E OS DESAFIOS DA ARTE</b> CONTEMPORARY CRISES AND THE CHALLENGES OF ART MODERADOR / CHAIR: JOÃO PEDRO CACHOPO SALA / ROOM: CAN A223
	<b>MARIA DE FÁTIMA LAMBERT</b> POLITÉCNICO DO PORTO Ménades: dança iconográfica do tempo e gosto estético	<b>SALVADOR RUBIO MARCO</b> UNIVERSIDAD DE MURCIA La contemporaneidad del arte, la autonomía del valor estético y la heteronomía del valor artístico
	<b>FRANCISCO JOSÉ FALERO FOLGOSO</b> UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS El arte en el tiempo y el tiempo del arte: una reflexión sobre la temporalidad del arte en el régimen estético	<b>JOSÉ FRANCISCO ZÚÑIGA GARCÍA</b> UNIVERSIDAD DE GRANADA Las crisis contemporáneas y la doble naturaleza del arte
	<b>GIOVANBATTISTA TUSA</b> UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA Transits of time. Aesthetics of Climate Justice	<b>PEDRO DUARTE DE ANDRADE</b> PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO Os espaços da arte nos tempos da pandemia
	<b>SANTIAGO REBELLES DEL VALLE</b> UNIVERSIDAD DE GRANADA Viaje y ciudad en el joven Hamann	<b>ZOE MARTÍN</b> UNIVERSIDAD DE SALAMANCA / UNIR <i>El Golem</i> de Juan Mayorga: teatro ante la crisis contemporánea
13:00	<b>ALMOÇO   ALMUERZO   LUNCH BREAK</b>	
14:30 ↓	<b>PAINEL 3</b> <b>O CORPO ENTRE A ARTE E A ESTÉTICA</b> THE BODY BETWEEN ART AND AESTHETICS MODERADOR / CHAIR: MARIANA PINTO DOS SANTOS SALA / ROOM: NOVA LAW 007	<b>PAINEL 4</b> <b>MODOS ESTÉTICOS DA TEMPORALIDADE</b> AESTHETIC MODES OF TEMPORALITY MODERADOR / CHAIR: ILIA GALÁN DÍEZ SALA / ROOM: CAN A223

↓	<b>CARLOTA IBERTIS</b> UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA Galateas del Siglo XVIII: escultura, cuerpo y exterioridad	<b>ÁLVARO PORRAS SORIANO</b> UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA Salir corriendo. Sobre el tiempo del <i>kairós</i> en Jiří Kovanda y la estética de lo efímero.
	<b>PAULA SÁNCHEZ MAYOR</b> UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID El cuerpo bajo las condiciones espacio-temporales de la reproducción cinematográfica. Un acercamiento desde la filosofía de Jean-Luc Nancy.	<b>SUSANA VIEGAS</b> UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA Derrida and Cinema: On death, time, and film
	<b>PHILIPP VALENTE SOARES TEUCHMANN</b> UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA Entre o arborescente e o rizomático: o diagrama e o corpo na arte de Shusaku Arakawa	<b>MARÍA J. ORTEGA</b> UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS Aspectos temporales de la categoría estética de la gracia
		<b>MIGUEL ÁNGEL RIVERO GÓMEZ</b> UNIVERSIDAD DE SEVILLA Unamuno y la belleza como “perpetuación de la momentaneidad”

16:30

16:30

CAFÉ | COFFEE BREAK

17:00

**SESSÃO PLENÁRIA | PLENARY SESSION**
**MARIA FILOMENA MOLDER** UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA  
 À CONVERSA COM | IN CONVERSATION WITH **RUI SANCHES** (ARTISTA)

↓

18:00

MODERADOR / CHAIR: NUNO FONSECA SALA / ROOM: CAN A223

**28 DE OUTUBRO (SEXTA-FEIRA / VIERNES) | OCTOBER 28<sup>TH</sup> (FRIDAY)**

09:30	<b>PAINEL 5</b> ESTÉTICA, CRISE CLIMÁTICA E O ANтропоCENO AESTHETICS, CLIMATE CHANGE AND THE ANTHROPOCENE  MODERADOR / CHAIR: NÉLIO CONCEIÇÃO SALA / ROOM: CAN 219	<b>PAINEL 6</b> GEOGRAFIAS, MATERIALIDADES E HISTÓRIAS GEOGRAPHIES, MATERIALITIES AND HISTORIES  MODERADOR / CHAIR: MARÍA J. ORTEGA SALA / ROOM: CAN A223
	<b>MEI-HSIN CHEN</b> UNIVERSIDAD DE NAVARRA Respuestas artísticas contemporáneas a la crisis del cambio climático	<b>FRANCESCO VITALI ROSATI</b> UNIVERSITY OF TURIN Living manifolds. The link between space and form in Florensky and the avant-garde
	<b>ALICIA MACÍAS RECIO</b> UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA Una estética catastrófica: la necesidad de sensibilizar los residuos	<b>JORGE ALBERTO DOS SANTOS          CROCE RIVERA</b> UNIVERSIDADE DE ÉVORA “Áfricas” – Subversão, colecionismo e experiência estético-antropológica em três artistas contemporâneos portugueses

↓

↓		<p><b>FREDERICO ORLANDO DA SILVA</b>  <b>AGOSTO E DANIEL MARTINS DA SILVA</b>  <b>RODRIGUES DE CARVALHO</b>  UNIVERSIDADE DE LISBOA  UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA  The (in)aesthetics of ruins: a conceptual history on archaeological discourse</p>
11:00		
11:00	<b>CAFÉ   COFFEE BREAK</b>	
11:30	<p><b>PAINEL 7</b>  <b>REPENSANDO A ESTÉTICA E A FILOSOFIA DA ARTE</b>  <b>RETHINKING AESTHETICS AND PHILOSOPHY OF ART</b></p> <p>MODERADOR / CHAIR: RAQUEL CASCALES  SALA / ROOM: CAN 219</p>	<p><b>PAINEL 8</b>  <b>A ARQUITECTURA E O HABITAR</b>  <b>ARCHITECTURE AND DWELLING</b></p> <p>MODERADOR / CHAIR: SUSANA VENTURA  SALA / ROOM: CAN A223</p>
↓	<p><b>FERNANDO INFANTE-DEL-ROSAL</b>  UNIVERSIDAD DE SEVILLA  <i>Protoestética. Orígenes y fundamentos de los hechos estéticos</i></p>	<p><b>TIAGO LUIS DE NORONHA LOPES DIAS</b>  UNIVERSIDADE DO PORTO  Notas sobre a noção de espaço sensível</p>
	<p><b>MATILDE CARRASCO BARRANCO</b>  UNIVERSIDAD DE MURCIA  El carácter artístico de la estética de la acción</p>	<p><b>SÉRGIO FILIPE PINTO AMORIM</b>  UNIVERSIDADE LUSÍADA  UNIVERSIDADE DO PORTO  Da(s) Forma(s), do <i>Fazer</i> e do <i>Como Fazer</i> Arquitectura</p>
13:00	<p><b>CATARINA POMBO NABAIS</b>  UNIVERSIDADE DE LISBOA  Deleuze and Kant. Aesthetics Between a Theory of Conditions of the Sensible and an Analytic of Judgment</p>	
13:00	<b>ALMOÇO   ALMUERZO   LUNCH BREAK</b>	
14:30	<p><b>PAINEL 9</b>  <b>TEMPORALIDADES MUSICAIS</b>  <b>MUSICAL TEMPORALITIES</b></p> <p>MODERADOR / CHAIR: PAULA CARVALHO  SALA / ROOM: CAN 219</p>	<p><b>PAINEL 10</b>  <b>A MEMÓRIA E A FUNÇÃO REMEMORATIVA DA ARTE</b>  <b>MEMORY AND THE RECOLLECTIVE FUNCTION OF ART</b></p> <p>MODERADOR / CHAIR: SUSANA VIEGAS  SALA / ROOM: NOVA LAW 007</p>
	<p><b>NEMÉSIO GARCIA CARRIL PUY</b>  UNIVERSIDADE DE MÚRCIA  Engaging with music of distant times</p>	<p><b>M.ª JESÚS GODOY DOMÍNGUEZ</b>  UNIVERSIDAD DE SEVILLA  Experiencia estética y rememoración en los objetos cotidianos</p>
↓	<p><b>IGNACIO VIEIRA</b>  UNIVERSIDAD DE SEVILLA  La música: tonalidad existencial y utópica. Una lectura de Ernst Bloch</p>	<p><b>JAVIER LEÑADOR GONZÁLEZ-PÁEZ</b>  UNIVERSIDAD DE SEVILLA  Espacios para la nostalgia. Tiempos pasados y tiempos futuros desde la instalación artística</p>

↓	<b>JOSÉ MANUEL CORREIA BEATO</b> UNIVERSIDADE DE COIMBRA A experiência musical como escuta do irreversível: musicologia e metafísica do tempo em Vladimir Jankélévitch	<b>MIRIAM RODRÍGUEZ MORÁN</b> Memoria estética o el arte como reparación
16:30		<b>ISABEL MARIA RIBEIRO FERREIRA GALVÃO SARGENTO</b> UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA Função rememorativa na arte de Lourdes Castro
16:30	<b>CAFÉ   COFFEE BREAK</b>	
17:00 ↓ 18:00	<b>SESSÃO PLENÁRIA   PLENARY SESSION</b> <b>CARMEN PARDO</b> UNIVERSIDAD DE GIRONA <i>Aisthesis</i> : reflexiones en tiempos y espacios des/concertados MODERADOR / CHAIR: RAQUEL CASCALES SALA / ROOM: CAN 219	
18:15	<b>ASSEMBLEIA GERAL DA SEyTA</b> <b>SEyTA GENERAL ASSEMBLY</b> <b>SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES</b> SALA / ROOM: CAN 219	
20:30	<b>JANTAR DA CONFERÊNCIA   CENA DE LA CONFERENCIA   CONFERENCE DINNER</b>	
<b>29 DE OUTUBRO (SÁBADO)   OCTOBER 29<sup>TH</sup> (SATURDAY)</b>		
09:30	<b>PAINEL 11</b> <b>ESPAÇOS SONOROS E TEMPOS RÍTMICOS</b> SONIC SPACES AND RYTHMIC TEMPOS MODERADOR / CHAIR: NUNO FONSECA SALA / ROOM: CAN 219	<b>PAINEL 12</b> <b>UTOPIAS E OS DESAFIOS DO FUTURO</b> UTOPIAS AND THE CHALLENGES OF THE FUTURE MODERADOR / CHAIR: VÍTOR MOURA SALA / ROOM: CAN 217
	<b>MAGDA POLO PUJADAS</b> UNIVERSIDAD DE BARCELONA Espacio y tiempo en la obra de Bill Fontana	<b>GERARD VILAR</b> UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA Artistas que investigan el futuro
↓	<b>VÍCTOR DURÀ-VILÀ</b> UNIVERSITY OF LEEDS Defensa del ritmo sin sonido o movimiento: bases normativas y consecuencias apreciativas	<b>PATRICIA GARCÍA GÓMEZ</b> UNIVERSIDAD DE MURCIA Intervenir la tecnología para intervenir el futuro: repensando lo posible con Daniel Canogar
	<b>TÀNIA COSTA GOMEZ</b> UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA Espacio doméstico, arte y diseño de futuros: habitar la transición más allá del colapso	<b>ILIA GALÁN DÍEZ</b> UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID Urbanismos utópicos actuales y contextos espaciales
11:00		
11:00	<b>CAFÉ   COFFEE BREAK</b>	

11:30	<p><b>PAINEL 13</b>  <b>LIMIARES E INTERSECÇÕES</b>  <b>ESPÁCIO-TEMPORAIS</b>  <b>SPATIO-TEMPORAL THRESHOLDS</b>  <b>AND INTERSECTIONS</b></p> <p>MODERADOR / CHAIR: ANA MIRA  SALA / ROOM: CAN 219</p>	<p><b>PAINEL 14</b>  <b>INTIMIDADE, TEMPO E MOVIMENTO</b>  <b>NA PINTURA</b>  <b>INTIMACY, TIME AND MOVEMENT</b>  <b>IN PAINTING</b></p> <p>MODERADOR / CHAIR: MAGDALENA POLO  SALA / ROOM: CAN 217</p>
↓	<p><b>ROSA FERNÁNDEZ URTASUN</b>  UNIVERSIDAD DE NAVARRA  El tejido en la intersección del espacio y el tiempo</p>	<p><b>BIONDI VALERIA</b>  UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID  El tiempo y el espacio en la pintura de Francis Bacon</p>
	<p><b>CHIARA FALCONE</b>  UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA  Experiência-limiar: espaço-tempo intersticial do sentir comunal, entre estética e transformação social</p>	<p><b>ADA NAVAL GARCÍA</b>  UNIVERSIDAD POMPEU FABRA  UNIVERSIDAD CA' FOSCARI  Polaridades florentinas: el velo de la Ninfa, l a carne de Venus.</p>
13:00	<p><b>MATHEUS FILIPE ALVES</b>  <b>MADEIRA DRUMOND</b>  PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO  Fernanda Gomes: eloquência do silêncio</p>	
13:00	<b>ALMOÇO   ALMUERZO   LUNCH BREAK</b>	
14:30	<p><b>PAINEL 15</b>  <b>STREET ART E PERFORMANCE –</b>  <b>EXPERIMENTAÇÃO E COMUNIDADE</b>  <b>STREET ART AND PERFORMANCE –</b>  <b>EXPERIMENTATION AND COMMUNITY</b></p> <p>MODERADOR / CHAIR: ALEXANDRA DIAS FORTES  SALA / ROOM: CAN 219</p>	<p><b>PAINEL 16</b>  <b>A PERCEPÇÃO ESTÉTICA</b>  <b>E AS MEDIAÇÕES ARTÍSTICAS</b>  <b>AESTHETIC PERCEPTION</b>  <b>AND ARTISTIC MEDIATIONS</b></p> <p>MODERADOR / CHAIR: ROSA FERNÁNDEZ URTASUN  SALA / ROOM: CAN 217</p>
↓	<p><b>ANA RITA FERNANDES CARVALHO DE SOUSA LOBO</b>  Desassossego identitário e espaçotemporal na <i>Street Art</i></p>	<p><b>MARÍA DEL CARMEN CABALLÉ TUTOSAUS</b>  UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  Estética y percepción artística como conocimiento del mundo en Maurice Merleau-Ponty</p>
15:30	<p><b>IRENE BALLESTEROS ALCAÍN</b>  UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  Ritualidades seculares: la performance como espacio de encuentros y de comunidad</p>	<p><b>JOÃO PENEDA</b>  UNIVERSIDADE DE LISBOA  O “inconsciente óptico” a partir da fotografia</p>
15:45	<p><b>SESSÃO PLENÁRIA   PLENARY SESSION</b>  <b>JOÃO CONSTÂNCIO</b> UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA  Espaço e autoconsciência na <i>Lisístrata</i>, de Aristófanes</p>	
↓		
16:45	<p>MODERADOR / CHAIR: NÉLIO CONCEIÇÃO SALA / ROOM: CAN A223</p>	

## INDEX

<b>APRESENTAÇÃO   PRESENTACIÓN   PRESENTATION</b>	P. 09
<b>SESSÃO PLENÁRIA   PLENARY SESSION</b> EDMUNDO BALSEMÃO PIRES UNIVERSIDADE DE COIMBRA	P. 12
<b>PAINEL 1</b> RECONSIDERANDO AS HISTÓRIAS DA ARTE E DA ESTÉTICA RECONSIDERING THE HISTORIES OF ART AND AESTHETICS	P. 13
<b>PAINEL 2</b> CRISES CONTEMPORÂNEAS E OS DESAFIOS DA ARTE CONTEMPORARY CRISES AND THE CHALLENGES OF ART	P. 18
<b>PAINEL 3</b> O CORPO ENTRE A ARTE E A ESTÉTICA THE BODY BETWEEN ART AND AESTHETICS	P. 22
<b>PAINEL 4</b> MODOS ESTÉTICOS DA TEMPORALIDADE AESTHETIC MODES OF TEMPORALITY AND AESTHETICS	P. 25
<b>SESSÃO PLENÁRIA   PLENARY SESSION</b> MARIA FILOMENA MOLDER UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA À CONVERSA COM   IN CONVERSATION WITH RUI SANCHES	P. 29
<b>PAINEL 5</b> ESTÉTICA, CRISE CLIMÁTICA E O ANTROPOCENO AESTHETICS, CLIMATE CHANGE AND THE ANTHROPOCENE	P. 30
<b>PAINEL 6</b> GEOGRAFIAS, MATERIALIDADES E HISTÓRIAS GEOGRAPHIES, MATERIALITIES AND HISTORIES	P. 32
<b>PAINEL 7</b> REPENSANDO A ESTÉTICA E A FILOSOFIA DA ARTE RETHINKING AESTHETICS AND PHILOSOPHY OF ART	P. 35
<b>PAINEL 8</b> A ARQUITECTURA E O HABITAR ARCHITECTURE AND DWELLING	P. 39
<b>PAINEL 9</b> TEMPORALIDADES MUSICAIS MUSICAL TEMPORALITIES	P. 41
<b>PAINEL 10</b> A MEMÓRIA E A FUNÇÃO REMEMORATIVA DA ARTE MEMORY AND THE RECOLLECTIVE FUNCTION OF ART	P. 44
<b>SESSÃO PLENÁRIA   PLENARY SESSION</b> CARMEN PARDO UNIVERSIDAD DE GIRONA	P. 48

<b>PAINEL 11</b> <b>ESPAÇOS SONOROS E TEMPOS RÍTMICOS</b> SONIC SPACES AND RYTHMIC TEMPOS	P. 49
<b>PAINEL 12</b> <b>UTOPIAS E OS DESAFIOS DO FUTURO</b> UTOPIAS AND THE CHALLENGES OF THE FUTURE	P. 51
<b>PAINEL 13</b> <b>LIMIARES E INTERSECÇÕES ESPÁCIO-TEMPORAIS</b> SPATIO-TEMPORAL THRESHOLDS AND INTERSECTIONS	P. 54
<b>PAINEL 14</b> <b>INTIMIDADE, TEMPO E MOVIMENTO NA PINTURA</b> INTIMACY, TIME AND MOVEMENT IN PAINTING	P. 57
<b>PAINEL 15</b> <b>STREET ART E PERFORMANCE – EXPERIMENTAÇÃO E COMUNIDADE</b> STREET ART AND PERFORMANCE – EXPERIMENTATION AND COMMUNITY	P. 59
<b>PAINEL 16</b> <b>A PERCEÇÃO ESTÉTICA E AS MEDIAÇÕES ARTÍSTICAS</b> AESTHETIC PERCEPTION AND ARTISTIC MEDIATIONS	P. 61
<b>SESSÃO PLENÁRIA   PLENARY SESSION</b> <b>JOÃO CONSTÂNCIO</b> UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA	P. 64



Tomando como ponto de partida as noções de espaço e de tempo, a edição deste ano propõe uma reflexão alargada na confluência entre a estética filosófica e os modos de fazer e pensar a arte. O sentido antigo de *aisthesis*, irreduzível à dimensão artística e ao conceito de beleza, remete para a percepção sensitiva, sentido recuperado por Kant na estética transcendental, onde as formas puras do tempo e do espaço constituem a condição de possibilidade da apreensão sensível do mundo. Contudo, as especificidades do juízo de gosto e da experiência estética, bem como a singularidade de cada objecto artístico, levantam muitas outras questões. Daí que o tema do VIII Encontro Ibérico de Estética se enuncie no plural.

Em primeiro lugar, ele visa suscitar a reflexão sobre a *aisthesis*, a problemática filosófica em torno da percepção sensitiva, mas também a multiplicidade de sentidos e práticas da estética e das artes que nos permitem experimentar, imaginar e pensar espaços e tempos.

Em segundo lugar, na história do pensamento estético houve várias tentativas de distribuição do sistema das artes a partir da distinção entre categorias espaciais e temporais (Lessing é um caso paradigmático). Contudo, tão ou mais relevante do que a clássica distinção entre artes do espaço (pintura, escultura, arquitectura) e artes do tempo (poesia, música) será compreender as contaminações que foram ocorrendo entre os dois lados. Questionemos, pois, de que forma esta distinção tem vindo, na época contemporânea, a ser prolongada, complexificada ou subvertida.

Em terceiro lugar, interessa pensar os diferentes modos como as práticas artísticas trabalham a temporalidade e a espacialidade das imagens, dos sons, da música, do movimento, das matérias e das diversas técnicas que integram os processos criativos. As artes representam ou criam formas de experiência do espaço e do tempo, mas também se relacionam com o tempo histórico e com lugares concretos, seja da perspectiva da memória, seja de uma experimentação que olha para o futuro, por vezes de forma visionária. Fora do campo estrito das artes, também as experiências estéticas do quotidiano, das atmosferas, do espaço urbano, da natureza ou da relação com a paisagem suscitam conceitos espaço-temporais que importa analisar.

Por último, o sentido plural do tema “Espaços e tempos na estética e na arte” visa ainda gerar uma reflexão sobre o papel e o lugar da estética no tempo presente. Perante as constantes transformações tecnológicas, sociais e políticas, perante crises e ameaças de contornos planetários, como a ecológica, a pandémica ou a bélica, como se têm situado as discussões contemporâneas no âmbito da estética e das artes? De que modo estas se relacionam – ou não – com as heranças da modernidade? E podemos vislumbrar as linhas de pensamento e de acção que se anunciam num horizonte próximo?

Tomando como punto de partida las nociones de espacio y tiempo, la edición de este año propone una amplia reflexión sobre la confluencia entre la estética filosófica y los modos de hacer y pensar el arte. El sentido antiguo de *aisthesis*, irreductible a la dimensión artística y al concepto de belleza, se refiere a la percepción sensible, sentido recuperado por Kant en la estética trascendental, donde las formas puras del tiempo y del espacio constituyen la condición de posibilidad de la aprehensión sensible del mundo. Sin embargo, lejos de cerrar las discusiones estéticas, el juicio de gusto y de la experiencia estética, así como la singularidad de cada objeto artístico, nos siguen planteando muchas otras cuestiones. De ahí que el tema del Encuentro se plantee en plural.

En primer lugar, desea hacer reflexionar sobre la *aisthesis*, sobre el problema filosófico en torno a la percepción sensible, pero también a la multiplicidad de significados y prácticas estéticas y artísticas que nos permiten experimentar, imaginar y pensar los espacios y los tiempos.

En segundo lugar, en la historia del pensamiento estético ha habido varios intentos de clasificar el sistema de las artes distinguiendo entre categorías espaciales y temporales (Lessing es un caso paradigmático). Sin embargo, tan relevante, o más, que entender la distinción entre las artes del espacio (pintura, escultura, arquitectura) y las artes del tiempo (poesía, música) es comprender las interrelaciones y contaminaciones que se han producido entre ambas. Preguntémonos, pues, de qué manera se ha prolongado, complejizado o subvertido esta distinción en la época contemporánea.

En tercer lugar, interesa pensar de qué manera las prácticas artísticas trabajan la temporalidad y la espacialidad de forma diferente en las imágenes, los sonidos, la música, el movimiento, los materiales y las diversas técnicas que forman parte de los procesos creativos. A su vez, las artes representan o crean formas de experiencia del espacio y del tiempo, pero también se relacionan con el tiempo histórico y con lugares concretos, ya sea desde la perspectiva de la memoria o de una experimentación que se asoma al futuro, a veces de forma visionaria. Fuera del ámbito estricto de las artes, las experiencias estéticas de la vida cotidiana, de los ambientes, del espacio urbano, de la naturaleza o de la relación con el paisaje también dan lugar a conceptos espacio-temporales que deben ser analizados.

Por último, el sentido plural del tema "Espacios y tiempos en la estética y en el arte" pretende también generar una reflexión sobre el papel y el lugar de la estética en la actualidad. Ante las constantes transformaciones tecnológicas, sociales y políticas, ante las crisis y amenazas planetarias, como la ecológica, la pandémica o la bélica, ¿cómo se han situado los debates contemporáneos en el ámbito de la estética y las artes? ¿Cómo se relacionan –o no– con los legados de la modernidad? ¿Podemos vislumbrar las líneas de pensamiento y acción que se anuncian en un futuro próximo?

Taking as its starting point the notions of space and time, this year's edition proposes a broad reflection on the confluence between philosophical aesthetics and the manifold ways of making and thinking about art. The early meaning of the term *aisthesis*, irreducible to the realm of art and to the concept of beauty, refers to sensorial perception, a meaning recovered by Kant in his "transcendental aesthetics", where time and space as pure forms constitute the conditions of possibility for the sensorial apprehension of the world. However, the specific nature of the judgement of taste and of aesthetic experience, as well as the singularity of each artistic object, raise many other questions. Accordingly, the theme of the VIII Iberian Meeting on Aesthetics is stated in the plural.

Firstly, it aims to invite reflection on *aisthesis*, the philosophical problematic of sensorial perception, but also on the multiple meanings and practices of aesthetics and the arts that allow us to sense, imagine and think spaces and times.

Secondly, in the history of aesthetic thought there have been several attempts to partition the system of arts based on a distinction between spatial and temporal categories (Lessing being a paradigmatic case). However, just as relevant, or even more relevant, than the classic distinction between the spatial arts (painting, sculpture, architecture) and the temporal arts (poetry, music) is an understanding of the mutual contamination between the two poles of this duality. Let us question, then, in what way has this distinction been extended, complexified or subverted in the contemporary era.

Thirdly, one should consider the different ways in which artistic practices work with and through the temporality and spatiality of images, sounds, music, movement, the various materials and techniques that are part of creative processes. The arts represent or create forms of experiencing space and time, but they are also linked to historical time and to concrete places, whether through the lens of memory or as part of an experimentation that looks to the future, at times in a visionary way. Outside the realm of art in the strict sense, aesthetic experiences of everyday life, of atmospheres, of urban space, of nature or of the relationship with the landscape also call for spatio-temporal concepts that should be examined.

Finally, the plural meaning of the theme "Spaces and times in aesthetics and in art" also aims to generate reflection on the role and place of aesthetics in the present time. In the face of constant technological, social and political transformation, in the face of planetary crises and threats, such as climate-change, the recent pandemics and war, how have contemporary discussions in the field of aesthetics and the arts placed themselves? How do they relate – or not – to the legacies of modernity? And can we glimpse the lines of thought and action foreshadowed in the near future?

# Edmundo Balsemão Pires

## Universidade de Coimbra

Edmundo Balsemão Pires é professor catedrático de Filosofia na Universidade de Coimbra. Tem desenvolvido as suas publicações sobre vários temas da Filosofia Social e ultimamente sobre questões de Estética, Filosofia da Arte, dos Media e evolução das formas sociais e tecnológicas do conhecimento. Publicou vários livros, entre os quais *Sequencialidade do Sentido e Formas Cognitivas* (2018) e *A Individuação da Sociedade Moderna* (2011) e diversos artigos em revistas especializadas. Na Universidade de Coimbra, leciona, há vários anos nos cursos de 1º e 2º ciclo, Filosofia Social e Política, Filosofia dos Media e, presentemente, Filosofia da Ciência e Temas de Filosofia da Arte.

### Automação da Arte – tempo e predições da inteligência artificial na produção e consumo da arte

Na minha comunicação, numa primeira parte, identificarei e confrontarei as descrições teóricas sobre a arte pós-mimética, nomeadamente a Filosofia e a Sociologia da Arte.

O ponto de partida para tal confronto situa-se no escrutínio de Pierre Bourdieu sobre a teoria kantiana do gosto e as suas observações sobre a evolução abstracionista da arte.

As descrições sociológicas da arte, a evolução auto-descritiva das artes, a crise morfológica e o declínio do gosto são mutações emparelhadas do modernismo, que retratam a elevada flexibilidade da arte contemporânea.

Com as práticas ditas “experimentalistas” do século XX, a arte nutre-se cada vez mais dela mesma, tornando o seu anterior fulcro mimético em uma das suas múltiplas concretizações, mas não a definindo já na sua essência.

Como uma expressão do “experimentalismo” da arte contemporânea, os usos atuais da IA, combinando ciência, tecnologia, novos *media* eletrónicos, o arquivo da História das artes e as indústrias culturais afetam o diagrama completo da arte, ligando, mediante predições, a criação e a receção.

A automação do diagrama da arte e as transformações decorrentes serão os temas da segunda parte.

A “Machine Learning” abriu novas possibilidades à criação artística, estimulando, entre os filósofos, a discussão sobre a criatividade dos autómatos e os significados do novo e do original (Margaret Boden). Questiona-se se o autómato é um criador autónomo, um co-criador, um artefacto fabricado para criar ou ainda outro tipo de sistema. As técnicas da “Machine Learning” são de tal modo dependentes de recolha e armazenamento de dados em memórias artificiais, que não se concebem sem a Internet. Assim é, também, na produção artística que mobiliza IA.

Na criação automática de formas artísticas, o tempo da criação desenrola-se em algoritmos desde a memória artificial e os seus dados, passando pela classificação e ordenação dos itens até à predição em que emergem novas formas da perceção (*The Painting Fool*, Leonel Moura, Refik Anadol).

No movimento dos arquivos às novas formas, o futuro emerge como uma gradação progressiva de possibilidades. As formas finais entendem-se como consequência de uma morfogénese, a que o público assiste.

Mas, a IA não se limita à criação. Inclui a receção e o consumo das formas artísticas. É aqui que o tempo preditivo se realiza mais plenamente como expressão social, como demonstrarei.

# Maria de Fátima Lambert

## Politécnico do Porto

### Ménades: dança iconográfica do tempo e gosto estético

Como desenlaçar o conceito de Tempo [1] e compreender as representações que o simbolizam, presentificando-o na dança e artes plásticas? Poderá uma evocação figurada concentrar em si a densidade de gostos, mentalidades ou angústias, perpassando o tempo e seduzindo os fruidores no fluxo da cronologia? Perante as seis figuras de Ménades pintadas, descobertas na Villa Cicerone de Pompeia, formularam-se hipóteses prévias que se desdobraram, sugerindo afinidades consecutivas.

A efetividade relacional, subjacente nesta percepção estética, implica as três aceções míticas de Tempo na Grécia Antiga (*Aión*, *Khronos* e *Kairós*) [2] e a reverberação/repetição nos movimentos representados, ao considerar a iconografia coreográfica das Ménades – sacerdotisas *poiéticas* de Dionísio.

Verificou-se a constância das tipologias de gosto estético grego (arcaica e clássica), a repercutir nas evocações desenvolvidas em períodos posteriores. Refletiu-se, pois, sobre a prevalência da(s) Norma(s) do Gosto [3] – na iconografia das Ménades que subsistiram em cópias (gesso, esculturas e relevos), adquiridas pelos viajantes europeus do *Grand Tour*, peças recorrentes nas Coleções então constituídas.

Ao aferir uma Estética problematizante de Tempo, a confluência mítico-simbólica ressalta, consubstanciada em obras como a *Dança do Tempo* de Claude Michel Clodion – peça de relojoaria escultórica (1788). Na consciência estética da duração, quieta e resiliente, mede-se o tempo a projetar-se, perdurando incessantemente.

Os retornos estéticos na criação artística são dinamizadores mito-identitários, pois a forma como o tempo mensurável anula-se e subverte-se na “repetição-ativada”. Identificam-se e manifestam-se na seleção de imagens na História da Arte, que procurou desenhar uma cartografia (a)cronológica, baseada nas figuras das Ménades “parafraseadas” de Pompeia. Por outro lado, as radicações, os vestígios coreográficos, apresentados por Maurice Emmanuel [4], demonstram a referência estética grega ao configurar o Syllabus do Ballet Clássico. Acompanhando as movimentações da Dança, nas primeiras décadas do séc. XX, verificaram-se similitudes – gestos e movimentos, convocadas por coreógrafas como Isadora Duncan, Mary Wigman, Ruth Saint Denis ou Martha Graham. Talvez, mostrando um certo retorno à essência da *triunica choreia*.

Na proximidade de um conhecimento direto, escolheu-se o conjunto de cinco peças, no Acervo de João Allen, viajante e colecionador português do século XIX [5]. Allen glosou o *Grand Tour* na demora da sabedoria intelectual, seguindo o traçado convencional desse itinerário estético, acrescido pela revelação das ruínas de Pompeia e Herculano.

Enfrentando tempo e espaço, sabia encontrar as peças ideadas para a sua Coleção, atualizada e aberta aos – então – recentes sucessos arqueológicos. Entre outras existências no seu Acervo, destacam-se cinco cópias artísticas das Ménades da Villa Cicerone [5]. As pequenas placas ovais em relevo plasam movimentos singelos, gestos fluidos que originaram variantes corporalizadas em produções baléticas.

O eixo condutor, em termos de receção estética presencial, centrou-se em cinco gessos das Ménades, numa abordagem direta às peças. Este conjunto acolhe camadas de tempos vividos, gostos e memórias transversais. As figuras de Pompeia, por sua vez, revisitavam períodos anteriores da estética e mitologia grega, projetando atos transtem-

porais, comprovando afinidades de gosto em distintas periodizações – todavia, não cerceando identidades. A ideia desta “dança iconográfica do tempo”, administra a reativação estética, de outro modo dissolvida numa consciência patrimonial, que nem sempre sublinha a pessoalidade humana individual na remanência da coletividade.

#### REFERÊNCIAS

- [1] Doctors, M. (2003). *Tempo dos Tempos*. Rio Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- [2] Vernant, J.P. (2006). *Mito e Religião na Grécia Antiga*. São Paulo : Martins Fontes.
- [3] Kant, E. (2000). *Critique de la Faculté de Juger*. Paris : Vrin.
- [4] Emmanuel, M. (1896). *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Paris : Librairie Hachette ; Valéry, P. (1957). “Philosophie de la Danse”, *Œuvres – vol. I*. Paris: Gallimard.
- [5] Bayardi, O.A. (1757). *Le Antichità di Ercolano esposte Le pitture antiche d'Ercolano*. Napoli. <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-1305>

#### PALAVRAS-CHAVE

Ménades, Iconografia e Dança, Estética e Gosto, Coleção João Allen, Tempo na Mitologia Grega.

# Francisco José Falero Folgoso

## Universitat de les Illes Balears

### El arte en el tiempo y el tiempo del arte: una reflexión sobre la temporalidad del arte en el régimen estético

La cuestión del denominado “arte contemporáneo” resulta realmente un desafío para la temporalidad del arte. Por un lado, supone una ruptura respecto del arte moderno, no en tanto en cuanto se oponga a éste, sino porque supone su definitivo advenimiento y, por ende, su consumación, es decir, su superación en tanto que *forma* (artística) como en cuanto *belleza* (estética). Es un arte en el tiempo del tiempo sin arte, como concluye la interpretación de la filosofía del “final del arte” de Arthur Danto. Una situación que abre todo un abanico de aproximaciones epistemológicas (ciencias sociales) y un desafío para la ontología hermenéutica. La cuestión del tiempo resulta esencial en dicha interpretación derivada de la temática hegeliana de la teoría del arte como cosa del pasado.

Ahora bien, una tal consideración proviene de la sistematización de una doble concepción del tiempo, epistemológica y ontológica, para la Historia del Arte en la época del surgimiento del régimen estético. En este sentido, K. Pomian, señalaba cómo el trabajo de Winckelmann y Mariette sitúa el arte en el tiempo, adoptando la vertiente epistemológica: el de la historiografía del arte. Es aquella de los anticuarios de su época que abren la vía del *connoisseurship*. Pero, por otra parte, Winckelmann, a su vez, también abre la vía ontológica, planteando la cuestión del tiempo del arte, el ideal de lo bello, que sería el de la hermenéutica.

Por tanto, la cuestión esencial, a mi modo de ver desde este último punto de vista, sigue estando anclada en la genealogía winckelmanniana, esto es, la posibilidad de establecer una conexión entre el tiempo del arte y el arte en el tiempo. Pero no planteada desde la opción metodológica de investigar los períodos de posibilidades del arte, la evolución de los estilos y su esplendor o decadencia, sino que la cuestión metodológica del tiempo del arte es la tarea de indagar cuál es el verdadero tiempo condensado en el arte y que se muestra estéticamente: una suerte podríamos denominar de “memoria en reserva”.

Para tal desarrollo metodológico se precisa de una comprensión filosófica de la temporalidad hegeliana. En un segundo momento, se requiere pensar la autonomía del tiempo del arte respecto de otras manifestaciones del tiempo en la historia, lo cual nos deriva hacia la noción de “evento”. A estas tareas preliminares dedicamos nuestra reflexión, a través de la revisión de la concepción del tiempo en Hegel de Jan Patočka y de las relaciones de arte y política de Jacques Taminiaux y la noción de “alteridad” de Daniel Payot al respecto.

#### BIBLIOGRAFÍA

DANTO, A. *Después del fin del arte*. Paidós: Barcelona, 1999.

PATOČKA, J. *L'art et le temps*. P.O.L.: Paris, 1990.

PAYOT, D. *Anachronies de l'oeuvre d'art*. Gallée: Paris, 1990.

TAMINIAUX, J. *Art et événement. Spéculation et jugement des Grecs à Heidegger*. Éditions Belin: Paris, 2005.

POMIAN, K., *Des saintes reliques à l'art moderne*. Venise-Chicago XII-XXe siècle, Gallimard: Paris, 2003.

#### PALABRAS CLAVE

Temporalidad, Régimen estético, Arte contemporáneo, Evento, Anacronía.

# Giovanbattista Tusa

## Universidade NOVA de Lisboa

### Transits of time. Aesthetics of Climate Justice

Climate change potentially marks an epochal threshold in history, a revolutionary opening since our time has reinvested atmosphere with time and disjunctive historicity, introducing discontinuities into the air we breathe. Walter Benjamin mentioned in his texts a dialectical “leap in the open air of history” through which the past can be brought to intervene in the current historical moment. The deep history of the human has erupted into the present of political history, not only destabilising some of its most fundamental assumptions but threatening its material foundations. And in this sense the ethical discourse concerning humanity’s part in the history of climate change must account for the indebtedness and responsibility of human life to the ‘inhuman’ and ‘non-vital’ forces of the earth to unlock the potential for radically transformative conceptions of history and historical action itself.

In my intervention I will argue that Benjamin sensed the entropic drive of the Anthropocenic West, and thus postulated the need to explode all the anthropocentric variants that characterize traditional messianism but also historical materialism, staging a model of history in which all human action plunges into the mute timelessness of natural forces. Central to my reconstruction of these motifs in Benjamin’s work will be the close comparison with Blanqui’s *Eternity by the Stars*, and Kracauer’s *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. In these books, human history’s productions tend to coalesce with the effects of cosmic forces to such an extent that they lose all sense of orientation toward any kind of meaningful progress or temporal continuity.

#### BIBLIOGRAPHY

- Benjamin, Walter (2003). “On the Concept of History”. In *Selected Writings, Volume 4: 1958–1940*; Eiland, H., Jennings, M.W. (eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Blanqui, Louis-Auguste (2013). *Eternity by the Stars. An astronomical hypothesis*. Contra Mundum Press: New York, N.Y.
- Kracauer, Siegfried (1960). *Theory of film: The redemption of physical reality*. Oxford University Press: New York, N.Y.
- Marx, Karl (1975). “A Contribution to the Critique of Hegel’s Philosophy of Right. Introduction”. In *Early Political Writings*; Penguin/New Left Review: Harmondsworth, UK.
- Pasolini, Pier Paolo (2005). *Heretical Empiricism*, Washington: New Academia Publishing, 2005.

#### KEYWORDS

climate justice; planetary Aesthetics; natural history; cosmic materialism; political ecologies.



# Santiago Rebelles del Valle

## Universidad de Granada

### Viaje y ciudad en el joven Hamann

Johann Georg Hamann aparece, al igual que Kant, ligado a la memoria de Königsberg, la ciudad natal que ambos compartieron, aunque de maneras muy distintas: si bien el filósofo del criticismo ha ganado el puesto paradigmático de representante de la Ilustración en lengua germana, su antípoda Hamann (y futuro metacrítico) llegó a convertirse en el Mago del Norte precisamente en el gesto opuesto, consistente en rechazar el sedentarismo filosófico que una obra sistemática hubiera quizá requerido. Tanto la vida de Hamann como el desarrollo de su obra están atravesadas por la importancia del viaje, e incluso su propia muerte tuvo lugar a consecuencia de un desplazamiento a Münster (1788).

En esta ponencia me propongo establecer la importancia del viaje y la ciudad en el pensamiento de Hamann. Más concretamente, quisiera analizar la relación de su accidentada estancia en Londres (1758) con la escritura de sus primeras obras —publicadas más tarde y aún inéditas en español—: las *Consideraciones Bíblicas* y los *Pensamientos sobre mi vida*, donde comienza un proceso de comprensión de la *interioridad* que marcaría su personalidad filosófica y su posición estética en la célebre *Aesthetica in nuce* (1760), que R. Ibarlucía considera una “teología estética”.

Con esta estructura se persiguen tres objetivos fundamentales:

- Reconstruir a partir de las biografías existentes la misión diplomática que lo llevó a recalar en Londres tras un periplo europeo y a experimentar allí la soledad, penuria económica y depresión que motivaron su “descenso a los infiernos del autoconocimiento” y su conversión (*Bekehrung*) al pietismo, piedra de toque de una evolución filosófica reflejada en el estudio de las Escrituras y la autobiografía citadas.
- Analizar el impacto de esta toma de distancia espacial (y la consiguiente construcción de una temporalidad íntima, religiosa) en su postura filosófica frente a Kant y Herder, a quienes había conocido en Königsberg y junto a quienes conforma un triángulo filosófico de interés para el pensamiento estético.
- Delimitar la importancia de esta etapa para la posterior comprensión hamanniana de *lo estético* como un entramado constitutivo de lo humano, fundador del lenguaje y de nuestra participación en el tiempo teológico.

#### BIBLIOGRAFÍA

HAMANN, Johann Georg, *Biblische Betrachtungen*, en *Sämtliche Werke* (ed. Josef Nadler en 6 volúmenes), Viena, editorial Herder, vol. I, pp. 7-249. —, *Gedanken über meinen Lebenslauf*, en *Ibidem*, vol. II, pp. 9-54.

BEECH, Timothy, *Hamann's Prophetic Mission. A Genetic Study of Three Late Works against Enlightenment*, Leeds (Reino Unido), Modern Humanities Research Association, 2010.

GRAUBNER, Hans, „Spätaufklärer im aufgeklärten Riga: Hamann und Herder“, in *Zeitschrift für Ostforschung*, Bd. 43 Nr. 4 (1994).

GRIFFITH-DICKSON, Gwen, “God, I, and Thou: Hamann and the Personalist Tradition” in ANDERSON, Lisa Marie (ed.), *Hamann and the tradition*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2012.

IBARLUCÍA, Ricardo, “La estética teológica de Hamann”, en IBARLUCÍA, Ricardo (ed.), *Estéticas del siglo XVIII. Conversaciones sobre D'Holbach, Herder, Gerard, Diderot, Kames, Hamann*, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas, 2019, pp. 155-180.

#### PALABRAS CLAVE

Hamann; viaje; ciudad; *Bekehrung*; teología estética.

# Salvador Rubio Marco

## Universidad de Murcia

### La contemporaneidad del arte, la autonomía del valor estético y la heteronomía del valor artístico

¿Es posible un retorno del valor estético al corazón del valor artístico una vez admitidas la autonomía del valor estético y la heteronomía del valor artístico? Mi respuesta es “sí”.

La crítica de PEA (Paradigma Estético de las Artes) que Carole Talon-Hugon ha expuesto ejemplarmente en su libro *L'art victime de l'esthétique* ha resultado necesaria con vistas a desvelar los esencialismos que han confundido a la teoría, la historia, la crítica y la práctica del arte. El PEA ha pretendido históricamente asentar la idea de que el único valor artístico es el valor estético. Efectivamente, el valor estético es autónomo, independiente y no derivado de otros valores. Pero el valor artístico lanza sus raíces fuera de la esfera del arte y es esta heteronomía la que, paradójicamente, proporciona la fuerza y la grandeza del arte. Hace falta, pues, contra el PEA, defender con respecto a las obras una aproximación contextualizada (para entenderlas y apreciarlas *en su justo valor*) y una relación de contemporaneidad (para que puedan seguir valiendo *para nosotros*). Contra el PEA, que ha trivializado el arte y ha conducido al aislamiento de los individuos en una esfera de satisfacción privada, hay que defender la heteronomía del arte.

Ahora bien, no puede sacarse de ahí la conclusión (de hecho, Carole Talon-Hugon no lo hace) de que el valor estético pueda llegar a ser definitivamente evacuado del arte sin riesgo de disolución del arte mismo o más bien de disolución de la idea del arte como algo reconocible y estimable en sí.

La vía a seguir para este retorno del valor estético al corazón del valor artístico (si es que alguna vez lo abandonó) no puede ser otra que la vía de una concepción humanista del arte, esto es, un trayecto de vuelta por el mismo camino que recorrió en la ida la crítica del PEA, donde “humanista” quiere decir consciente de su relación necesaria y compleja con la vida humana, y por consiguiente (necesariamente) de su espacio-temporalidad, o mejor aún, de su contemporaneidad. En palabras de B. R. Tilghman en *Pero, ¿es esto arte?*, el arte no es un compartimento aislado y autosuficiente de la actividad humana, al contrario, está conectado con y es parasitario de otras regiones de la acción y del interés humanos.

Pero Tilghman despliega también el lado negativo de esta afirmación cuando dice que tenemos buenas razones para pensar que algunos desarrollos del arte se han alejado mucho de las esperanzas, de los temores y de las aspiraciones de la comunidad. Es el peligro, tanto para el artista como para el espectador, del hermetismo, del arte cifrado según modas elitistas, pero también según los prejuicios neo-puristas de una cierta corrección política a menudo tan feroz como ciega. Un peligro que está siendo denunciado cada vez más desde posiciones nada sospechosas de conservadurismo estético.

En suma, es este valor estético recargado de su compleja interrelación humana el que debe retornar (si alguna vez se fue de él) al corazón mismo del valor artístico.

#### BIBLIOGRAFÍA

Talon-Hugon, Carole (2014) *L'art victime de l'esthétique*, Paris: Hermann.

Tilghman, Benjamin R. (2005) *Pero, ¿es esto arte?* (traducción y edición crítica de Salvador Rubio Marco del original inglés *But is it Art?*, Oxford, Blackwell, 1984), Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, colección “Estética & Crítica”.

#### PALABRAS CLAVE

valor estético, valor artístico, contemporaneidad, autonomía, heteronomía.

# José Francisco Zúñiga García

## Universidad de Granada

### Las crisis contemporáneas y la doble naturaleza del arte

En principio, la estética y las artes tienen poco que hacer en el contexto de las crisis y las catástrofes contemporáneas. La crisis ecológica, la degradación de la vida activa producida por el capitalismo tardío, las pandemias o las guerras son acontecimientos tan enormes que sobrepasan los ámbitos en los que se suelen mover los artistas y los que dedicamos buena parte de nuestro tiempo a reflexionar sobre el arte y sobre las artes. Ahora bien, si consideramos que todos esos fenómenos tienen en común su alta capacidad de destrucción, entonces podemos aportar algo a la reflexión sobre esos asuntos teniendo presente la doble naturaleza del arte.

El punto de partida de la ponencia serán dos tesis: en primer lugar, una tesis ontológica, según la cual el arte está constituido por un doble impulso; por un lado, un impulso constructivo, mediante el cual está presente en toda praxis social y humana, siendo, incluso, el fundamento del conocimiento y de la razón práctica normativa; por otro lado, un impulso destructivo, que actúa en los márgenes de la razón y de la sociedad y los sobrepasa; en segundo lugar, una tesis práctica, según la cual la adecuada tensión entre ambos impulsos es la condición de posibilidad de la libertad humana, sin la cual las sociedades (las instituciones, los sistemas de normas, las estructuras del conocimiento, las relaciones humanas) degeneran y entran en decadencia.

Desde aquí podemos intentar entender las crisis contemporáneas. En primer lugar, la tesis ontológica propone la relación del arte con un ámbito que sobrepasa lo humano, con eso que está ahí fuera, la naturaleza, que nos sobrepasa y que recurrentemente nos muestra su inmenso poder, como en el caso de las pandemias o del discurrir del tiempo. En ellos se desata un impulso destructivo descontrolado que no depende de nosotros, frente al cual solo podemos oponer un impulso contrario constructivo, racional, humano. En segundo lugar, la crisis ecológica procede de la paradójica transformación, ya predicha por Adorno y Horkheimer, del impulso constructivo de la razón instrumental en un contrario altamente destructivo, que solo puede ser contrarrestado mediante el arte. Por último, las guerras son la imitación sin arte de las potencias más destructivas de la naturaleza.

Propongo, pues, como respuesta a las crisis y las catástrofes, un desplazamiento en la concepción del ser humano: en vez de definirnos solo como animales racionales, definirnos como animales artísticos en la doble vertiente constructiva y destructiva. Esto nos permite también al mismo tiempo entender el necesario desplazamiento que a nosotros, que ya no somos solo seres modernos racionales, nos corresponde realizar más allá de la Modernidad, hacia una época verdaderamente artística, donde la destrucción solo provenga de la fuerza de la naturaleza y sea controlada (*vita activa*) y asumida (*vita contemplativa*).

#### BIBLIOGRAFÍA

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2011.  
Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2015.  
Han, Byung-Chul. *Capitalism and the Death Drive*. Hoboken: Wiley, 2021.  
Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.  
Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 2016.

#### PALABRAS CLAVE

arte, humano, crisis contemporáneas, *vita activa*, *vita contemplativa*.

# Pedro Duarte de Andrade

## Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

### Os espaços da arte nos tempos da pandemia

Durante a pandemia de Covid-19, desde 2020, as relações habituais com o espaço e com o tempo foram subitamente modificadas. O distanciamento social obrigou muitos a permanecerem fechados em casa, alterando o sentido de dentro e fora. O presente desconhecido trouxe outros contornos à memória do passado e à expectativa de futuro. Diante desse novo desafio contemporâneo, que colocou em questão a representação moderna da história e sua fé no progresso, o que se pode pensar a partir da arte?

Nos tempos da pandemia, o espaço da arte, ambigualmente, encolheu-se e espalhou-se. Por um lado, a interdição de encontros presenciais deixou-nos sem concertos, peças de teatro, salas de cinema e exposições de artes plásticas. Por outro lado, escutar canções, ver filmes ou ler livros trazia vivacidade na solidão aflita, e multiplicaram-se as tentativas de remediação digital, com espetáculos online, por exemplo – que, mais uma vez, colocaram em questão o “aqui e agora” da experiência estética ou, como o chamara Walter Benjamin nos anos 1930, a “aura” da obra de arte com a reprodutibilidade técnica.

Nesse contexto, a proposta desta comunicação é pensar de que forma a pandemia, sem que se percebesse, chamou a atenção para o espaço e o tempo da arte peculiares a ela, que não podem ser medidos do exterior. Cada obra de arte funda um espaço a partir de si e abre seu próprio tempo: tal espaço não obedece ao dentro e ao fora habituais, pois a obra pode nos tomar e nós entrarmos nela; tal tempo não se subordina ao antes e ao depois habituais, pois presentifica o passado e nos traz um futuro, conforme defendia o ensaísta e poeta mexicano Octavio Paz, na esteira de filósofos como Benjamin.

Sendo assim, há obras de arte que, antes da pandemia, nos ajudaram a agora pensá-la: o filme *O anjo exterminador*, de Luis Buñuel, sobre os espaços dos quais não saímos; ou *Os pássaros*, de Alfred Hitchcock, sobre a relação com uma natureza que se torna hostil; ou, diretamente, o romance *A peste*, de Albert Camus; ou, mais metaforicamente, o teatro de Samuel Beckett, com sua espera sem sentido. Mas, além disso, a pandemia, por sua vez, aguçou a pergunta pela arte, quando sentimos que o espaço do mundo diminuiu e o tempo da história se encurtou. Não se trataria, porém, de automaticamente fazer a arte responder sobre o outro lugar ou o momento futuro em que gostaríamos de estar, mas de ativar a imaginação no aqui e no presente, facultando uma experiência plural do mundo e uma experiência aberta da história.

#### BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.  
CACHOPO, João Pedro. *A torção dos sentidos: pandemia e remediação digital*. Lisboa: Documenta, 2020.  
DUARTE, Pedro. *A pandemia e o exílio do mundo*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.  
OZ, Amós. *Como curar um fanático*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.  
PAZ, Octavio. *A busca do presente*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

#### PALAVRAS-CHAVE

pandemia; arte; espaço; tempo; história.

# Zoe Martín

## Universidad de Salamanca / UNIR

### El *Golem* de Juan Mayorga: teatro ante la crisis contemporánea

Menciona Anne Bogart en la introducción de su libro *Antes de actuar. La creación artística en una sociedad inestable* que “la labor del poeta consiste en recordar dónde están los pozos de agua potable”. En el mismo sentido, el dramaturgo y filósofo Juan Mayorga concibe el teatro como una forma de cartografía, una manera de crear mapas que nos orienten en el espacio y en el tiempo, el pasado y el presente.

La pieza que nos ocupa, *El Golem* de Juan Mayorga, ha sido publicada y estrenada este mismo año y explora un mundo posible, quizá no muy distinto o muy distante del nuestro, atravesado por una crisis sanitaria y revueltas en la calle: la crisis del mundo contemporáneo.

Mayorga trae al presente el antiguo mito judío del hombre de barro y ubica la fábula en un extraño hospital habitado, como el propio Golem, por palabras; palabras que dan vida, dominan, dan muerte y resucitan. En esta pieza Mayorga continúa profundizando en su reflexión sobre el poder del lenguaje para modificar el espacio, el tiempo, la identidad, el mundo. Y ahonda en la necesidad de crear desde la escena una experiencia estética en el espectador. El autor propone un nuevo mapa que traza una ruta posible para comprender nuestro presente y combatir los discursos de dominación. Nuestro papel consiste en averiguar hacia dónde conduce ese camino: ¿utopía, distopía, heterotopía?

En esta comunicación se articulan algunas ideas sobre el proyecto filosófico de Juan Mayorga, especialmente en relación con su indagación sobre cómo el teatro puede arrojar una experiencia estética y artística para el espectador, que le permita imaginar y repensar los espacios, los tiempos y los discursos en que habitamos y que nos habitan.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bogart, A. (2015). *Antes de actuar. La creación artística en una sociedad inestable*.  
Alba Fischer-Lichte, E. (2013). *Estética de lo performativo*. Abada.  
Lehmann, H. (1999). *Teatro postdramático*. Cendeac.  
Mayorga, J. (2022). *El Golem*. La uña rota.  
Mayorga, J. (2016). *Elipses*. La uña rota.

#### PALABRAS-CLAVE

Juan Mayorga, *El Golem*, espacio, tiempo, lenguaje.

# Carlota Ibertis

## Universidade Federal da Bahia

### Galateas del Siglo XVIII: escultura, cuerpo y exterioridad

El siglo XVIII francés es pródigo en las más variadas versiones del antiguo mito de Pigmalión, que adquiere en la época el estatuto de un amplio motivo de reflexión. Piezas de ballet, pinturas, esculturas y relatos abordan la trama del escultor que, enamorado de su estatua, ansía que ella viva. Entre esas reelaboraciones se encuentra la obra escultórica de Falconet, *Pigmalión al pie de su estatua que se anima*, que Diderot describe en su texto sobre las exposiciones de los salones parisinos. A pesar de muy elogioso en relación a la obra del escultor, el filósofo opone a la composición otra, fruto de su imaginación, que afirma estar inspirada en una idea más novedosa y enérgica: en ella, las figuras de Galatea y Pigmalión se tocarían. Llevando en cuenta su *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven* esta observación está lejos de ser ligera. Cabe preguntarse entonces sobre la razón del comentario de Diderot. En *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Stoichita relaciona la observación diderotiana con *Pigmalión: escena lírica*, texto escrito por Rousseau en que la estatua se percata de la diferencia entre tocar su propio cuerpo y el de Pigmalión, mencionando en nota la deuda de ese filósofo con el *Tratado de las sensaciones de Condillac*. Ahora bien, es justamente esta obra citada en passant en la que el papel de la sensación provocada por el tacto se desenvuelve de manera más sistemática. Sirviéndose también de la ficción pigmalioniana de la estatua que cobra vida, Condillac defiende la preeminencia gnoseológica de la sensación táctil por originar la idea de extensión. Gracias al movimiento de la mano, esta suerte de “Galatea epistemológica” experimenta la diferencia entre tocar su cuerpo y tocar uno ajeno. Así, al mismo tiempo que se forma la idea de sí misma como ser corporal, surge también, concomitantemente, la de realidad exterior. Si se considera que tanto Falconet como Condillac colaboran con Diderot en el proyecto de la *Enciclopedia*, es razonable suponer que ciertas coincidencias teóricas están reflejadas plásticamente en la estatua del escultor francés. Tal suposición requiere retomar las preguntas acerca de la significación del comentario de Diderot, pero también reexaminar la escultura. Desde esta perspectiva, la presente ponencia, que parte del análisis de la mencionada obra de Falconet, se propone explorar las posibles relaciones entre ella, las ideas sobre el arte de la escultura de su autor, el pensamiento de Diderot y la tesis de Condillac acerca del papel del tacto en el origen de las ideas de cuerpo y de exterioridad.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CONDILLAC, E. B. de, « Traité des sensations » in *Œuvres philosophiques de Condillac*, vol. 1, texte établi et présenté par G. Leroy, PUF, 1947.  
DIDEROT, D., *Essais sur la peinture: Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann, 1984.  
FALCONET, E.M., *Réflexions sur la sculpture: lues à l'Académie royale de peinture et sculpture*. Monografía impresa, 1761.  
Disponibile in: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6496752n/f25.item.texteImage#>. Acceso en 09/05/2022.  
GAILLARD, A., *Les corps des statues: le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Paris: Honoré Champion, 2003.  
STOICHITA, V., *El Efecto Pigmalion de Ovidio a Hitchcock*. Trad. Anna María Codereh. Madrid: Editorial Siruela, 2006.

#### PALABRAS CLAVE

Pigmalión, escultura, sensualismo, tacto, exterioridad.

# Paula Sánchez Mayor

## Universidad Complutense de Madrid

### El cuerpo bajo las condiciones espacio-temporales de la reproducción cinematográfica. Un acercamiento desde la filosofía de Jean-Luc Nancy.

En la “estética trascendental” Kant afirma que el espacio y el tiempo son las condiciones a priori de la experiencia. Sin separarme demasiado de esta estructura de la sensibilidad la propuesta se inscribe en la constitución estética del espacio y el tiempo y lo que ello implica a la hora de proponer un discurso sobre el cuerpo. Cuando dicha constitución está técnicamente mediada, lo que ocurre en todas las artes y especialmente en el cine, el resultado es, al mismo tiempo, una producción del cuerpo humano insertado en unas condiciones espacio-temporales distintas.

Desde la filosofía de Jean-Luc Nancy propongo una aproximación a la producción del cuerpo que se inserta en una estética relacional fundamentada en la ontología, también relacional, del ser-con (*mit-sein* en alemán, *l'être-avec* en francés). Desde esta perspectiva el cuerpo humano adquiere un carácter relacional que se ve condicionado – y posibilitado – por el tiempo y el espacio cinematográficos; esto es, el encuadre, primer plano, el zoom, etc., del lado del espacio; y la repetición, el montaje, el empalme, etc., del lado del tiempo. El cuerpo resultante bajo dichas condiciones es un cuerpo repetido infinitamente, descontextualizado, fragmentado, y sobre todo expuesto hasta la saciedad.

Hay que enmarcar la filosofía de Nancy en una suerte de respuesta o diálogo con la fenomenología del cuerpo de Husserl y Merleau-Ponty. La fenomenología parte como supuestos axiomáticos de la unidad del espacio, el tiempo y el cuerpo. De la crítica a estos supuestos nace la propuesta de Nancy, en la cual la exposición es uno de los conceptos clave. El filósofo juega con el neologismo *expeausition*, palabra en francés que fonéticamente es igual a *exposition*, pero que guarda en su interior la palabra *peau* (piel). La existencia, según Nancy, es la exposición de unos cuerpos a otros; en otras palabras, la ontología consiste en estar abiertos, en contacto, tocándose, mezclándose, exponiéndose. Teniendo en cuenta esta concepción del cuerpo, como algo inconcluso, en constante venida, en relación con otros, se examinará el arte del cine como aquel lugar en el cual el cuerpo se reproduce atendiendo precisamente a las características nancyanas. La hipótesis lanzada y problematizada es entonces que el cine es el ámbito artístico donde la filosofía de Nancy tiene su lugar, y esto sería posible en tanto que el espacio y el tiempo de la técnica cinematográfica posibilitan las condiciones de aparición de este cuerpo.

Para llevar a cabo esta propuesta se partirá de una breve problematización de la fenomenología desde la perspectiva de Nancy, para después dar paso a la explicación de su teoría y a continuación ensayar la hipótesis planteada y analizar el alcance de una propuesta estético-cinematográfica del cuerpo en nuestros días.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2019). *Estética cinematográfica*. Buenos Aires: La Marca.  
Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Planeta.  
Nancy, J.-L. (2005). *Au fond des images*. Paris: Éditions Galilée.  
Nancy, J.-L. (2008). *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata naturae.  
Nancy, J.-L. (2010). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

#### PALABRAS CLAVE

Cuerpo, cine, Jean-Luc Nancy, tiempo, espacio.

# Philipp Valente Soares Teuchmann

## Universidade NOVA de Lisboa

### Entre o arborescente e o rizomático: o diagrama e o corpo na arte de Shusaku Arakawa

No contexto da filosofia, teoria e história da arte, verifica-se um crescente interesse pelo conceito de diagrama. Poder-se-á identificar, sobretudo, dois modos – frequentemente considerados irreconciliáveis, como aponta Éric Alliez (2013) – de pensar este conceito na sua ligação com práticas artísticas modernas e contemporâneas.

1) Arborescente: O diagrama pode ser pensado como algo que releva do que com Wolfgang Iser denomina de «anestésico», a saber, «todo o estado em que a condição elementar do estético – a capacidade de sensibilidade [*Empfindungsfähigkeit*] – se encontra suspensa» (1995:68) – suspensão que pode ir do físico (*physischen Stumpfheit*) à ordem do intelectual (*geistigen Blindheit*). O diagramático rejeita qualquer plenitude somática ou espiritual – a obra pictórica de Duchamp é paradigmática neste aspecto. Por diagramático designa-se assim a dessacralização do mundo aquando da importação para a obra de arte da quantificação espaço-temporal (Alliez, 2013) resultante de diversos mecanismos geométricos, computacionais e algorítmicos. 2) Rizomático: Esta concepção encontramos, por exemplo, em *Francis Bacon* de Gilles Deleuze (2002 [1981]). Repensa-se a relação existente entre as noções de «figurativo», «abstracto» e «Figura». Também aqui se desconstrói a imagem estética. Contudo, não se trata de uma anestésica. A função do diagrama é a de desfigurar. Dominar o diagrama revela-se fundamental para a organização da sensação de modo a que esta possa devir «clara e durável» (Deleuze, (2002 [1981]): 112) – são exemplos Cézanne e Bacon, ou a arquitectura de Ernesto Neto.

Tomando como caso de estudo a obra de Shusaku Arakawa – realizada em colaboração com Madeline Gins –, a presente comunicação terá como objectivo interpelar estas duas concepções de diagrama. Mais especificamente, procurar-se-á mostrar que é possível entre as duas encontrar uma certa complementaridade. Análogo às duas definições de diagrama, também a obra de Arakawa se divide em dois momentos: 1) um pictórico, que, tendo o seu início nos anos 60 do século XX, é atravessado por um abstraccionismo de carácter geométrico e matemático, assim como por uma fusão de imagem e escrita que, frequentemente, serve para interpelar ou interrogar o receptor da obra; 2) um arquitectural, cujo início poderemos cronologicamente situar na década de 80 e 90, caracterizando-se pela construção de estruturas labirínticas e desniveladas, levando a que o habitar destes lugares seja sempre feito no desconforto gravitacional do desequilíbrio. Argumentar-se-á que a continuidade que se verifica entre as duas componentes da obra do artista assinala a confluência dos dois entendimentos de diagrama – arborescente e rizomático – sob a égide de um mesmo fio de Ariadne: uma filosofia da percepção – e do sujeito – que está directamente associada aos conceitos de «surdez» e «cegueira», visando assim uma deslocação do sujeito retinal – com efeito, tanto a componente pictórica como a componente arquitectónica referencia e homenageia Helen Keller (Gins, 1987). Por fim, em diálogo com a semiótica e fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty (1976 [1945]), demonstraremos que esta filosofia da percepção de Arakawa, cujo fundamento é o diagramático, tem como seu ponto de ancoragem o corpo e a (in)corporação.

#### BIBLIOGRAFIA

- Alliez, E. (2013). *Défaire l'image de l'art contemporain*. Les presses du Réel.  
Deleuze, G. (2002 [1981]). *Francis Bacon: Logique de La Sensation*. Éditions du Seuil.  
Gins, M. (2017). *Helen Keller ou Arakawa: Portrait de l'artiste en jeune aveugle*. Paris: Hermann.  
Merleau-Ponty, M. (1976 [1945]). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.  
Welsch, W. (2015). Ästhetik und Anästhetik. In W. Welsch & C. Pries (Ed.), *Ästhetik im Widerstreit: Interventionen zum Werk von Jean-François Lyotard* (pp. 67-88). Berlin, Boston: Akademie Verlag.

#### PALAVRAS-CHAVE

Diagrama; Arakawa; Percepção; Corpo; Subjectividade.



# Álvaro Porras Soriano

## Universitat Politècnica de València

### Salir corriendo. Sobre el tiempo del *kairós* en Jiří Kovanda y la estética de lo efímero.

En la tarde del 23 de enero de 1978, Jiří Kovanda reunió a sus amigos en la Plaza de la Ciudad Vieja de Praga. Mientras el grupo charlaba junto al Monumento a Jan Hus, Kovanda salió corriendo, dejando al grupo atrás, atravesando la plaza y desapareciendo por la calle Melantrich. La acción de Kovanda, como acontecimiento, como ocasión, como asir del tiempo, como momento oportuno, puede comprenderse como una *kairología* del tiempo efímero.

Este trabajo propone dos relatos paralelos en torno lo efímero del arte de acción. Por un lado, se pretende explorar la paradoja que supone la ruptura de la concepción lineal del tiempo en un arte efímero propio de la segunda mitad del siglo XX, en el que la Idea se aleja del tiempo como devenir, acercándose a un a-presente post-histórico. Por otro lado, una lectura de lo efímero en el arte que reconozca el tiempo de la acción como un momento oportuno para una acción justa que tiene su propio tiempo. El arte de acción como una manifestación del *kairós*, una producción política del tiempo, un tiempo de dimensión propia en el que sucede la acción, la toma de decisiones, el inasible presente marcado por momentos críticos.

Al construir este discurso nos apoyamos en la acción anteriormente citada del artista checo Jiří Kovanda (Praga, 1953) para proponer pliegues dialécticos que reaccionen a la concepción manierista de lo efímero como la bondad del dolor histórico de la inmanencia y, a su vez, reconozcan la voluntad política del arte de acción idealista y fenomenológico, aún encontrándose al margen de las prácticas socialistas y materialistas de los años 70. Esta atracción entre lo efímero y lo político nos puede permitir reflexionar sobre las modalidades del tiempo post-efímeras en los desarrollos acelerados de la globalización, en las que el tiempo va perdiendo la posibilidad de sublevación contra el imperio de la inmediatez y la escotofilia de lo cotidiano.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Buci-Gluksmann, C. *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros, 2006.  
Deleuze, G. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós Editorial, 2009.  
Popper, F. *Arte, acción y participación*. Madrid: Ediciones Akal, 1989.  
Sferco, S. *Foucault y kairós: los tiempos discontinuos de la acción política*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2015.

#### PALABRAS CLAVE

*kairós*, arte de acción, Jiří Kovanda, efímero.

# Susana Viegas

## Universidade NOVA de Lisboa

### Derrida and Cinema: On death, time, and film

This presentation starts as a meditation on the relationship between death, time, and film, progressing into a comprehensive reflection on (1) film's capacity to think about death's temporal dimension (past/present/future dialectics), (2) the relationship between ontological presence and absence, and (3) the system of belief.

Derrida would famously say that we “go to the movies to be analyzed, by letting all the ghosts appear and speak” (2015: 27) thus underlying the film's projection mechanism as the inventor of a “haunting house”, challenging a more conventional notion of belief. When the cinematograph was being invented, modern physics was facilitating a revolution in how space and time are correlated, in particular Poincaré's and Einstein's theories, and Freud's psychoanalytic theory was emerging. As in recent Guillermo del Toro's *Nightmare Alley*, psychoanalysis and cinema have much in common. The filmmaker identifies himself with deceitful characters, making us believe in such spectral images. However, with a novelty since cinema's projection brings the spectre into a new dimension, “neither living nor death” (Derrida 2015: 27), defying conventional models to represent time's nature: spectres are ghosts *within* a ghost (the projected film).

Mastering time in film has been an obsessive and obscure desire of many filmmakers and film-philosophers. Time is what cinema is made of. So it would not assist this revolution without undergoing its own revolution, with a sense of montage's ephemerality and fragmentation, a whole new mechanism to create new forms of *believing* in *mistrusted* moving images. The paradigmatic example is the creation of a “spectre memory” (Derrida 2015: 30) of films depicting a time when cinema had not been invented yet such as Mizoguchi's *Tales of Ugetsu*. This proposal intends to read *Ugetsu*'s readable images or “lectosigns” (Deleuze 2008: 23), i.e. images that demand to be read, demand meaning, in both their visual and their audible respects, regarding how time's linearity of x's present to a past dimension is assumed within this system of belief since x's moving image has no past existence before being present, or projected for the first time. How can x return from the past if x only exists in the present?

#### BIBLIOGRAPHY

Brunette, P. and D. Wills. 1989. *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Deleuze, Gilles. 2008. *Cinema 2*. London: Continuum.

Derrida, J. 1995. *The Gift of Death*. Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, J. (with A. de Baeque and T. Jousse). 2015. “Cinema and Its Ghosts: An Interview with Jacques Derrida”, *Discourse* 37.1–2 (Winter/Spring): 22–39.

#### KEYWORDS

Jacques Derrida; Death; Philosophy of Time; Philosophy of Film.

# María J. Ortega Máñez

## Universitat de les Illes Balears

### Aspectos temporales de la categoría estética de la gracia

El concepto de gracia, pese a su importancia en la estética filosófica y la otorgada por los mismos artistas como meta ideal de la creación, presenta una historia envuelta en el misterio sustanciada en la expresión que usualmente la define: un «no sé qué»<sup>1</sup>.

Vinculada por naturaleza al movimiento, la gracia puede considerarse como valor estético correspondiente a cierto ideal de belleza móvil, según Souriau. Pertenece, pues, al orden del tiempo<sup>2</sup>. En las diferentes aproximaciones a la noción de gracia desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, desde el arte o la filosofía, dos constantes son, en efecto, su asociación al movimiento y su aversión del esfuerzo, particularmente claras en las teorías de Home, Spencer y Schiller.

En esta ocasión me propongo estudiar la estética de la gracia atendiendo en particular a los aspectos temporales que configuran esta categoría, en las teorizaciones del siglo XX, con especial atención a las de Guastalla y Bayer. Oponiéndose al concepto metafísico de gracia, Guastalla formula la exigencia de una investigación experimental, centrada en la línea, el movimiento o cierta idea de modificación temporal, ya que la gracia es para él la cualidad de ciertas sucesiones en el tiempo, con más frecuencia sucesiones de movimiento, lo más continuas posible. A la continuidad va unida una ausencia de esfuerzo, al menos en la percepción, que conlleva un placer físico subjetivo que ya Véron y Spencer habían visto. Bayer retomará las posiciones de Guastalla relacionando la gracia al movimiento rítmico y contraponiéndola al sentimiento de esfuerzo, que percibimos mágicamente como facilidad, ligereza, desenvoltura. Para el francés, sin embargo, la gracia es el reconocimiento en la obra de un equilibrio definido de estructuras que lo condicionan y definen. Lejos de un misterioso no-sé-qué, la gracia se revela un juego de la obra con su forma que tiende a instaurar un armonía.

Repararé estas contribuciones teóricas con el fin de desentrañar los mecanismos temporales de la gracia estética, para, al final, preguntarme: ¿son estas teorías adaptables a todos los gustos estéticos?

<sup>1</sup>Una muestra: «Il y a quelquefois dans les personnes ou dans les choses un charme invisible, une grâce naturelle, qu'on n'a pu définir, et qu'on a été forcé d'appeler le 'je ne sais quoi'». Montesquieu, *Essai sur le goût*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 56.

<sup>2</sup>E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 800.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bayer, Raymond: *L'esthétique de la grâce*, Alcan, 1933.  
Franzini, Elio: *L'estetica francese del 900. Analisi delle teorie*, Unicopli, 1984.  
Guastalla, Pierre: *L'esthétique et l'art*, Vrin, 1928.  
Krüger, Klaus: *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Wallstein, 2016.  
Schiller, Friedrich: *Sobre la gracia y la dignidad*, Icaria, 1985.

#### PALABRAS CLAVE

Gracia, tiempo, movimiento, ritmo.

# Miguel Ángel Rivero Gómez

## Universidad de Sevilla

### Unamuno y la belleza como “perpetuación de la momentaneidad”

Partiendo de que el VIII Encuentro Ibérico de Estética pivotará en torno a la cuestión “Espacio y tiempo en la estética y en el arte”, mi propuesta de comunicación se centra en la figura de Miguel de Unamuno, en concreto, sobre aquella “revelación de lo eterno” que supuso para él su experiencia estética ante el arte y ante la naturaleza. El punto de partida es una afirmación recogida en *Del sentimiento trágico de la vida*, donde escribe: “Si en lo bello se aquieta un momento el espíritu, y descansa y se alivia, ya que no se le cure la congoja, es por ser lo bello revelación de lo eterno, de lo divino de las cosas, y la belleza no es sino la perpetuación de la momentaneidad.”

A partir de esta vinculación de la belleza con lo eterno, de corte platónica, abordaremos, en primer lugar, cómo Unamuno encuentra desde la experiencia estética ante la belleza en el arte lo que denomina un “remedo de eternización”, es decir, una cierta vivencia de la eternidad, pero que no se traduce en un vuelo de trascendencia. Sus referencias aquí apuntan sobre todo a la pintura barroca española, desde figuras como El Greco, Velázquez, Ribera, Valdés Leal o Murillo, en cuyos lienzos laten “hombres vivos y eternos”, pues era la intención de estos pintores “eternizar lo momentáneo”.

Si en este caso, la experiencia estética no se traduce en vuelo de trascendencia, sí sucede así en cambio ante la naturaleza, sobre todo, ante ciertos paisajes en los que Unamuno encontró reposo a su agónico espíritu. Ante sus maternas montañas vascas, las pétreas cimas de Gredos o el mar de su destierro en Fuerteventura, afirmó alcanzar una “revelación de lo eterno”, desde una suerte de *Kairós* o “instante eterno”, cargado de resonancias religiosas, rayanas con la mística.

El propósito de mi comunicación es ahondar en las raíces de estas dos revelaciones de lo eterno, lo cual ha de llevarnos necesariamente a la dialéctica que Unamuno traza desde temprano en su obra entre lo temporal y lo eterno. Una dialéctica decisiva en su concepción de la historia, que desarrolla en los ensayos de *En torno al casticismo* – 1895 – como fundamento de su distinción entre “Historia” (definida desde la discontinuidad y la pluralidad) e “intrahistoria” (definida desde la continuidad y la unidad). Y una dialéctica más decisiva aún en su trayectoria espiritual, marcada por la crisis religiosa que padeció en 1897 y por la vivencia que padeció entonces del denominado “problema de la personalidad”, es decir, la escisión del sujeto entre su yo externo (adscrito a lo temporal) y su yo interno (proyectado hacia lo eterno), según da cuenta en su *Diario Íntimo* – 1897 – y en sus *Meditaciones evangélicas* – 1897 –.

La articulación de esta concepción del tiempo y la eternidad en Unamuno con sus diferentes experiencias estéticas ante la naturaleza y ante el arte, y su vinculación con el *Kairós* o “instante eterno” desde sus reminiscencias espirituales, serán pues los ejes de mi comunicación.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Antón Pacheco, J. A. *Los testigos del instante. Ensayos de hermenéutica comparada*. Biblioteca Nueva, 2003.  
Cuesta Abad, J. M. *La escritura del instante. Una poética de la temporalidad*. Akal: 2001.  
Unamuno, M. *Del sentimiento trágico de la vida*. Alianza, 2001.  
Unamuno, M. *En torno al casticismo*. Cátedra, 2003.  
Unamuno, M. *Meditaciones evangélicas*. Diputación de Salamanca, 2006.

#### PALABRAS CLAVE

Unamuno – Temporal – Eterno – Arte – Naturaleza.

# Maria Filomena Molder

## Universidade NOVA de Lisboa

Professora Catedrática, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa (FCSH-UNL). Doutorou-se em 1992 com a tese *O Pensamento Morfológico de Goethe*. É membro do Instituto de Filosofia da Nova (IFILNOVA). Foi membro do Conselho Científico do Collège International de Philosophie, Paris (2003-2009). Escreve sobre problemas de estética, enquanto problemas de conhecimento e de linguagem, para revistas de filosofia, arte e de literatura, entre outras, *Filosofia e Epistemologia*, *Prelo*, *Análise*, *Revista Ler*, *Sub-Rosa*, *A Phala*, *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, *Philosophica*, *Revista Belém*, *Dedalus*, *Intervalo*, *Rue Descartes*, *Chroniques de Philosophie*, *La Part de l'Oeil*, *Europe*, *Cadernos Nietzsche*, *Lettre Internationale*, *Diaphanes*, *Azafea*, *Electra*, *Perspective*. Tem igualmente escrito para catálogos e outras publicações sobre arte e artistas, portugueses e estrangeiros. Últimas publicações: *Rebuçados Venezianos* (Relógio D'Água, 2016 — Prémio AICA/FCC 2017). *Depósitos de Pó e Folha de Ouro* (Lumme Editora, São Paulo, 2016). *Cerimónias* (Chão da Feira, Belo Horizonte, 2017). *Dia Alegre, Dia Pensante, Dias Fatais* (Relógio D'Água, 2017— Prémio PEN Clube 2018 para Ensaio). *O Absoluto que pertence à Terra* (Edições Saguão, 2020) – Prémio de ensaio Jacinto do Prado Coelho 2021. *A Arquitectura é um Gesto. Variações sobre um motivo Wittgensteiniano* (Sr. Teste, 2021). *Três Conferências I – Lança o teu Pão sobre as Águas* (Edições do Saguão 2021). *Palavras Aladas. Conversa em torno do Desenho com Cristina Robalo* (Documenta, 2022).

## à conversa com Rui Sanches (artista)

Nasceu em Lisboa em 1954. Estudou no Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual, recebeu o BA pelo Goldsmiths' College, Londres (1980), o MFA pela Yale University, New Haven (1982) e o Doutoramento pela Universidade do Algarve (2017), onde é atualmente Professor Convidado. Em 1984 expôs pela primeira vez o seu trabalho na Galeria de Arte Moderna da SNBA e na Galeria Diferença, em Lisboa. Desde então realizou mais de quarenta exposições individuais de que se destacam a exposição retrospectiva no CAM da F. C. Gulbenkian (2001), a exposição “MUSEUM” no Museu Nacional de Arte Antiga (2008) e “Espelho/Mirror”, Museu Coleção Berardo e Torreão Nascente da Cordoaria Nacional (2019). Participou em dezenas de exposições colectivas, em Portugal e no estrangeiro. O seu trabalho está representado nas principais colecções públicas portuguesas e em várias colecções estrangeiras, nomeadamente: Museu Gulbenkian; Museu de Serralves; Museum Van Hedendaagse Kunst Antwerp; Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo, Badajoz; Fundação EDP; Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento; Coleção da Caixa Geral de Depósitos; Mudas – Museu de Arte Contemporânea da Madeira; Fundação Leal Rios; Coleção Berardo e Coleção António Cachola. Tem diversas obras em espaços públicos, nomeadamente a “Colunata” na Assembleia da República e o Monumento a Maria José Nogueira Pinto em Lisboa, e esculturas em Santo Tirso, Alcobendas (Espanha), São Pedro do Sul e Universidade do Algarve. Em 2008 foi-lhe atribuído o Prémio AICA-Ministério da Cultura.

[www.ruisanches.com](http://www.ruisanches.com)

## Porque é que não podemos falar do tempo senão através do espaço?

Não se trata de redução do tempo ao espaço, antes de sublinhar que entre o espaço e o tempo há uma desproporção, quer dizer, o tempo foi sempre um objecto problemático e o espaço uma evidência. Trata-se de pôr à prova a hipótese de que o acesso ao tempo é um desvio, e que esse desvio é fornecido pelas relações do corpo com o espaço e pelas imagens que daí se engendram. Se estamos diante de uma questão conceptual e argumentativa, também estamos diante daquilo que só os actos artísticos, em particular a escultura, nos permitem surpreender.

# Mei-Hsin Chen

## Universidad de Navarra

### Respuestas artísticas contemporáneas a la crisis del cambio climático

El objetivo de esta comunicación consiste en analizar diversas respuestas artísticas actuales a la crisis mundial, como el cambio climático. Se consideran las obras de arte seleccionadas por la autoría en correspondencia con categorías estéticas y teológicas interrelacionadas y quizás injustamente desacreditadas, por ejemplo, lo sublime y lo bello. Creemos que el poder del arte es, en gran medida, la capacidad de humanizar la ciencia tornándola emocional, psicológica y espiritualmente vinculable a los individuos. La relación rota entre la humanidad y la naturaleza parece estar asociada a la necesidad de un renovado sentido religioso de integración con el cosmos. El arte podría desempeñar un papel fundamental para conseguirlo. Como observa Thomas Berry (1999, 9): “[...] los períodos oscuros de la historia son los períodos creativos; porque estos son los tiempos cuando nuevas ideas, artes e instituciones pueden ser dados a luz en el nivel más básico.”

#### BIBLIOGRAFÍA

Berry, T. (1999). *The Great Work*. Bell Tower.

McKibben, B. (2005). What the Warming World Needs Now Is Art, Sweet Art. *Grist*. <https://grist.org/article/mckibben-imagine/>

Eisenstein, Charles. (2007). *The Ascent of Humanity*. Panentheia Press.

#### PALABRAS CLAVE

Antropoceno, arte, belleza, cambio climático, espiritualidad.

# Alicia Macías Recio

## Universidad Internacional de la Rioja

### Una estética catastrófica: la necesidad de sensibilizar los residuos

La nueva era de la comunicación digital, el período de la incesante instantaneidad, afecta no solo a los modos de relación y al conjunto de las sociedades, sino a la experiencia misma sobre los residuos que estas producen. Así, el presente artículo pretende dilucidar cómo se ha instaurado una estética catastrófica de la basura en nuestro tiempo, que niega su existencia y relega su gestión a otras comunidades menos favorecidas. Se habla, por tanto, de una anti-epistemología residual y una ceguera extendida ante las consecuencias del desarrollo voraz en el norte global. Contra esto, se plantean nuevos modos de conducta que habrán de ser los que hagan de la basura no algo que se tira y desaparece, sino objetos que permanecen y, de este modo, exigen una consideración extendida. Analizando la experiencia estética de los residuos a lo largo de varias producciones audiovisuales, el texto va a parar en el arte como mecanismo reorganizador de la sensibilidad y los afectos, estableciéndolo como vehículo motor del giro epistemológico y estético necesario para empezar a concientizar sobre los efectos del consumo masivo y los consiguientes resultados globales, que no solo perjudican a los humanos, sino a la vida misma en la Tierra. Se propone así una re-epistemologización práctica de los residuos para huir de la estética catastrófica imperante –que ha hecho de los desechos seres ontológicos finitos cuando, en realidad, su vida es tal que puede llegar a exceder nuestros marcos temporales– y que debe basarse en la performatividad y las acciones afirmativas colectivas, apropiándose de nuevo de sus secuelas propias: la basura.

#### BIBLIOGRAFÍA

Amorós, Gemma; Bohigas, Xavier; de Fortuny, Teresa y Montull, Anna (2001). *Militarismo y crisis ambiental. Una reflexión necesaria*. Barcelona: Centre Delàs d'Estudis per la Pau.  
Callén, Blanca y López, Daniel (2019). Intimate with your junk! A waste management experiment for a material world. *The Sociological Review*, 67, pp. 318-339.  
Furtado, Jorge [director] (1989). *Isla de las flores* [corto-documental]. Brasil: Casa de Cinema de Porto Alegre. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=TIeU7\\_yqrpc](https://www.youtube.com/watch?v=TIeU7_yqrpc)  
Madsen, Michael [director] (2010). *Into Eternity: a film for the future* [documental]. Dinamarca: Films Transit International. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ayLxB9fV2y4>  
Meadows, Donella, et al. (1972). *The limits to growth*. Nueva York: Universe Books.

#### PALABRAS CLAVE

Basura, estética catastrófica, Antropoceno, re-epistemología residual, arte.

# Francesco Vitali Rosati

## University of Turin

### Living manifolds. The link between space and form in Florensky and the avant-garde

Space is not the mere form of intuition depending upon a subject (Kant), neither an absolute and amorphous container (Euclid, Newton). It is not 'found', nor simply 'built'. Rather, it is disclosed with reality itself, its wholeness and multiplicity, expressing the extension and cohesion of all activities. Such was the realism of the Russian avant-gardes in the early 1920s, engaged in a long debate on *spatiality* (ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ). The stage was ВХУТЕМАС: the technical-artistic laboratories in Moscow. The actors were personalities such as Kandinsky, Lissitzky, Malevich, Rodchenko. The play was both cosmological and political, aiming to lay the foundations of a new idea of culture.

In El Lissitzky's *Proun*, for instance, the spatial plane marked the threshold between mind and matter, unfolding a rational architecture. Kandinsky, on the other hand, sought for a synaesthetic and *spiritual* element, driving the development of the forms as their purpose and meaning. Malevich emphasized the surface tension as the inner life of the *texture* (ФАКТУРА): space is always a dynamical entity, rather than just an inert homogeneity.

In this context, theologian and mathematician Pavel Florensky held a cycle of seminars (1923-24), within which he outlined his organizational theory of space: each spatial domain is a way of organization, i.e. a shifting order performed by autonomous agents or force-fields. Any observer is a field of this kind: there is no such thing as an abstract 'geometrical' subject: a static point of view on a flat blankness. Rather, the non-Euclidean structure of perception reveals the concrete agency and relatedness of all things – as he stated in his previous work *The reverse perspective* (1919), taking the paradigmatic case of the ikona. Within the artistic practice, spatial heterogeneity is produced by synergetic formations and temporal processes: the artist and the matter are mutually penetrated in these processes, resulting in always renewal spacetime forms.

The aim of the paper is to tell a story of great intellectual conflicts and their conceptual solutions. The first section shall examine the Russian artistic debate, as an outcome of a very peculiar philosophical tradition. The second section shall discuss Florensky's contribute to the debate, its theoretical relevance and coherence. Finally, I will argue that ВХУТЕМАС's multifaceted legacy built a broad framework that allows to connect aesthetics to science and cosmology.

#### BIBLIOGRAPHY

- FLORENSKY P. A., АНАЛИЗ ПРОСТРАНСТВЕННОСТИ И ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ, Moskva 1925 [N. Mislser (ed.) (1995), *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Adelphi, Milano].  
 FLORENSKY P. A., ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА, Moskva 1919 [N. Mislser (ed.) (1990) *La prospettiva rovesciata*, Gangemi, Roma].  
 KANDINSKY W., *Über das Geistige in der Kunst*, München 1910 [E. Pontiggia (ed.) (2005), *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano].  
 MALEVICH K. S., СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В 5 ТОМАХ, ed. A. S. Shatskikh, Moskva 1995-2004.  
 SALIZZONI R., *L'idea russa di estetica. Sofia e cosmo nell'arte e nella filosofia*, Rosenberg & Sellier, Torino 1992.

#### KEYWORDS

Florensky, Russian avant-garde, spatiality, reverse perspective.



# Jorge Alberto dos Santos Croce Rivera

## Universidade de Évora

### “Áfricas” – Subversão, coleccionismo e experiência estético-antropológica em três artistas contemporâneos portugueses

O presente estudo considera os diferentes modos de constituição, as características e o escopo das colecções etnográficas africanas realizadas por três artistas contemporâneos portugueses: Cruzeiro Seixas (1920-2020), Eduardo Nery (1938-2013) e José de Guimarães (1939-), inserindo-as, seja na presença de África na estética ocidental do Século XX, seja no período histórico-político posterior a 1950, marcado pelo colonialismo, revoltas, descolonização, europeísmo e globalização da cultura visual em Portugal.

Formadas em circunstâncias muito diversas – ou por aquisição directa, ou através de comerciantes locais, ou no mercado internacional, modos eles mesmos significativos da integração da “arte africana” no sistema de “produção cultural” –, essas colecções indiciam diferentes mas análogas experiências de uma alteridade subversiva, encontro deslumbrado, por vezes, alucinado ou obsessivo, sempre dramático, do “último continente surrealista” (Cesariny), de uma autêntica “civilização” em cuja arte se podem reconhecer os sinais de um autêntico “alfabeto” universal.

Decerto essas colecções apaziguaram e conformaram a intensidade dessas experiências aos quadros “objectuais” do pensamento ocidental, mas como se repercutiram as temporalidades e espacialidades “africanas” na produção e nas posições estéticas de cada um desses artistas? Como Cruzeiro Seixas radicalizou em “África” a racionalidade “extra-cartesiana” do surrealismo? Em que sentido o rigor e o humor, a rítmica e a desconstrução da estética de Eduardo Nery se reconhecem nas “formas e energias” das peças da sua colecção africana? Perde-se na platitude do “alfabeto africano” de José Guimarães a singular intensidade das esculturas em que procurou encontrar esses sinais?

#### BIBLIOGRAFIA

*Formas e energias: colecção de arte africana de Eduardo Nery*; textos José António B. Fernandes Dias, Eduardo Nery, Mário Bastos; transcrição da entrevista Alexandre Crespo; rev. de textos Susana Sena Lopes, Luís Almeida d’Eça; fot. Roberto Santandreu; trad. Eva Graburn, Chris Goulding, Câmara Municipal de Lisboa. Lisboa: C.M., 2009.

*O eterno feminino: emoção e razão, a mulher na arte africana*; textos de Eduardo Nery, Isabel Maria Fernandes, Manuela Palmeirim; fot. Manuel Correia. Esposende: Câmara Municipal de Esposende, 2006.

Castro, Maria João, (coord.), *Arte e viagem (pós-)colonial na obra de José de Guimarães*. Casal de Cambra Caleidoscópio, 2018.

Nery, Eduardo, *Artes africanas: aproximação estética de um artista*; fot. Roberto Santandreu, Sandra Borges. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

Pereira, Teresa Matos, *Uma travessia da colonialidade: Pintura, colecções e intervisualidades*. Lisboa, Caleidoscópio, 2020.

Pereira, Rui Mateus, *África: diálogo mestiço. Colecção de arte tribal de José de Guimarães*, prod., coord. Câmara Municipal de Lisboa; textos José de Guimarães... [et al.]; rev. Susana Baeta; fot. José Manuel Costa Alves, Alexandra Dias Coelho. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2009.

#### PALAVRAS-CHAVE

Cruzeiro Seixas, Eduardo Nery, José Guimarães, África, Colecções etnográficas.

# Frederico Orlando da Silva Agosto e Daniel Martins da Silva Rodrigues de Carvalho

## Universidade de Lisboa / Universitat Autònoma de Barcelona

### The (in)aesthetics of ruins: a conceptual history on archaeological discourse

Since time immemorial, the (in)aesthetics of ruins have been ubiquitous in the formation of the first archaeological discourses. Even today, it is impossible to dissociate ruins and its archaeological framework. Not only in popular culture are ruins closely associated with Archaeology, but are also a fundamental part of every historical and prehistorical *questionnaire*: their presence is manifold and shape any territory they are in. But ruins, with their enormous variability, have become increasingly hard to theorize, thus becoming a type of “*zona franca*” (Cardi, 2000): it exists through space and time, but it is not space and time that define it as a ruin. Contemporary archaeology has already shown that time is not the defining aspect of ruins. Verily, more that this dimension, they possess a particular aura – a *Stimmung* – as a peaceful but tragic event, between the natural and cultural forces that shape the world (Simmel, 2008).

Although Archaeology has a vast capability to theorise this topic, disposing of a very large empirical basis, it fails to integrate aesthetics and architecture in a philosophical standpoint to circumspectly reflect on the concept, hence not reaping its potential to answer archaeological questionnaires, as it works historiographically within a paradigmatic logic (Trigger, 1990), favouring the existence of thematic gaps. Its pervasiveness in the history of the discipline, hence, allows us to 1), first and foremost, discuss the concept of “ruins” as a “composite aesthetical category” (Serrão, 2013), being informed not only by the contributions to the topic made in the philosophy of aesthetics and in the philosophy of architecture but by one and a half centuries of archaeological theoretical reflection – be it on historical or pre-historical grounds – on the subject matter. 2) Secondly, we propose to analyse the concept of “ruins” as a discursive entity throughout the history of archaeological thought, as it has only been concretized in a limited geography and it is not a widespread thematic in the scientific community (Olsen & Pétursdóttir, 2014) scrutinising its importance in the formation of knowledge, mapping out its semiotic ambivalence throughout time and space, and how its aesthetical properties helped to define Archaeology as a discipline all in itself.

In this scenario, Archaeology proves that the (in)aesthetics of ruins have been a powerful drive in the constitution of the area, showing that its aesthetical experience has moulded communities, historical narratives and the very essence of the field – by making it unlike antiquarians of old – through space and time.

#### BIBLIOGRAPHY

- Cardi, M. V. (2000). *Le rovine abitate. Invenzione e morte in luoghi di memoria*. Firenze: Alinea.  
Olsen, B.; Pétursdóttir, P. (eds.) (2014). *Ruin Memories: Materialities, Aesthetics and the Archaeology of the Recent Past*. Abingdon: Taylor & Francis.  
Serrão, A. V. (2013). *Filosofia da Paisagem. Estudos*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.  
Simmel, G. (2008). Die Ruine. In Meyer, I. (ed.). *Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 34-41.  
Trigger, B. (1990). *A history of archaeological thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

#### KEYWORDS

Aesthetics; Architecture; Ruins; Theoretical Archaeology; Conceptual History.

# Fernando Infante-del-Rosal

## Universidad de Sevilla

### *Protoestética*. Orígenes y fundamentos de los hechos estéticos

Esta comunicación presenta un nuevo campo o enfoque de investigación en estética al que propone denominar *Protoestética*.

La *Protoestética* buscaría la comprensión y caracterización de las actitudes, experiencias y placeres estéticos a partir de la localización y el análisis de los elementos básicos que los constituyen, tanto en el orden genético-temporal como en el orden lógico-epistémico.

Junto a la *Protoestética*, la *Paleoestética* sería la disciplina adyacente centrada en los orígenes y fundamentos de los hechos estéticos en los procesos de hominización y humanización, guiada por las antropologías positivas, la antropología filosófica y la filosofía de la cultura. El cometido de la *Paleoestética* es buscar una comprensión de los fenómenos sensibles y simbólicos, en especial desde el Paleolítico al Neolítico, sin partir de estos dos prejuicios estéticos modernos:

- La creencia en el carácter ahistórico o atemporal de la experiencia estética y la consecuente proyección del marco experiencial-epistémico de lo estético moderno a momentos y lugares ajenos a este marco.
- La necesaria consideración de la experiencia estética en tanto que originaria o primordial como requisito para su especificidad.

*Protoestética* y *Paleoestética* se proponen, por tanto, desarrollar un análisis de los hechos estéticos completando el análisis de nuestra experiencia (moderna-contemporánea) con análisis de orden genético y lógico, para escapar de los supuestos que identifican esencia y especificidad con originariedad o atemporalidad.

En esta comunicación se presenta de manera simplificada la metodología propuesta para esta nueva disciplina, *Protoestética*, aplicándola a un caso de estudio: la “repetición”, como *forma sensible simbolizada* que encontramos en la serialidad motívica de lo gráfico y lo plástico, como en las ménsulas o los papeles pintados; en los estribillos de las canciones y en los temas y motivos musicales; en las figuras retóricas y poéticas de la anáfora y el polisíndeton, entre otros muchos recursos de la formatividad artística.

Dicha metodología se resume en estos tres momentos: —Descomponer los hechos estéticos en diferentes niveles (A, B, C, D).

- Localizar los elementos básicos e irreductibles implicados en cada nivel.
- Estudiar las relaciones entre tales niveles y elementos.

En el siguiente cuadro puede verse la localización de estos niveles y elementos en el caso de la *forma sensible simbolizada* “repetición”:

A/ Motivación	1/ Reconocimiento	2/ Mantra	3/ Experiencia de abandono	4/ Experiencia de infinitud	n/
B/ Forma sensible simbolizada	Repetición				
C/ Principio	1/ Serialidad	2/ Ritmo	3/ Orden Estabilidad	4/ Medida Proporción	n/
D/ Operación	1/ Gestáltica	2/ Ornamental	3/ Significativa	4/ Identitaria	n/

A partir de los análisis de diferentes *formas sensibles simbolizadas*<sup>1</sup> (Nivel B), la *Protoestética* pretende responder a cuestiones de alcance general del tipo:

—¿En qué consiste la actitud o la conciencia estética? ¿Existe una actitud tal? ¿Cuáles son sus componentes básicos? —¿En qué consiste la experiencia estética? ¿Existe una experiencia tal? ¿Cuáles son sus componentes básicos?

—¿En qué consiste el placer estético? ¿Existe un placer tal? ¿Cuáles son sus componentes básicos?

A cada uno de los citados niveles (A, B, C, D) le corresponde un tipo de simbolización, así como determinados placeres y satisfacciones. La relación entre los diferentes niveles pone en conexión dichas simbolizaciones y dichos placeres.

*Lo que entra en juego en la actitud estética, en la experiencia estética y en el placer estético es una gestión de dichos niveles. Lo específicamente estético es la gestión de esos niveles, de ahí que sea necesaria una cierta conciencia, una distancia, una perspectiva, que hace compatible la actitud, la experiencia y el placer estéticos con actitudes, experiencias y placeres o displaceres de otro tipo. El hecho de que sea posible simultanear placer y displacer, como el ver la belleza de lo feo o lo malvado, o el experimentar placer estético al tiempo que sentimos miedo o pena, tiene que ver con esa capacidad de gestión.*

La *Protoestética* ofrece una vía complementaria a la del análisis estético que parte de los conceptos y valores. No la elude, busca completarla.

Tras presentar su metodología, la presente comunicación pretende ofrecer de manera somera esta caracterización de lo estético alcanzable desde la *Protoestética*.

<sup>1</sup>Se utiliza esta expresión para diferenciarla de las “formas simbólicas” de Cassirer, aunque se acerca más al uso que Panofsky hizo de la expresión “forma simbólica” en su estudio sobre la perspectiva renacentista.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Choza, J. *Filosofía de la cultura*, Sevilla, Editorial Thémata, 2014.  
 Choza, J. *Filosofía del arte y la comunicación. Teoría del interfaz*, Sevilla, Editorial Thémata, 2015.  
 Geertz, C. *Conocimiento local*, Barcelona, Paidós, 1994.  
 Gordon Childe, V. *Los orígenes de la civilización*, México, FCE, 1992.  
 Rossano M. J. *The evolution of conscious Experience: Rituals, altered states and the origins of Religion*, Nova Science Publishers, 2007.

#### PALABRAS CLAVE

*Protoestética, Paleoestética, Fundamentos estéticos, Niveles estéticos, Forma sensible.*

# Matilde Carrasco Barranco

## Universidad de Murcia

### El carácter artístico de la estética de la acción

En los últimos años ha crecido el interés por investigar las cualidades estéticas de nuestras propias acciones como algo distinto y complementario al enfoque tradicional centrado en las cualidades de los objetos. La investigación se ha desarrollado fundamentalmente en áreas de reciente expansión de la estética filosófica más allá de su histórico interés por el arte y, en concreto, es una parte central de la hoy ya muy influyente estética de vida cotidiana, la cual pone así en primer plano la riqueza estética que procura el desenvolvimiento espontáneo y natural de nuestras actividades ordinarias como salir a pasear o realizar tareas domésticas (Saito 2007).

Se puede hablar entonces de una estética de la acción, o como Thi C. Nguyen (2020) prefiere caracterizarla, una estética “de los procesos”, centrada específicamente en la apreciación de actividades, incluyendo cosas como movimientos y reacciones, pero también deliberaciones y decisiones, en respuesta interactiva a un objeto o estado de cosas externo, desde la perspectiva de quien las lleva a cabo. El foco de atención estética no es el objeto sino la actividad particular que su interacción con él genera. Tratándose entonces de la percepción de cualidades estéticas en procesos físicos y mentales que, sin descartar que algunas puedan ser apreciables públicamente, están disponibles al agente que las aprecia en primera persona, la estética de la acción parece ajena a la evaluación artística, la cual requiere juzgar aspectos *de las obras* mismas, como objetos estables, que sean intersubjetivamente compartibles (Saito 2015). Sin embargo, más allá de las artes performativas clásicas, como el teatro, la música o la danza (cuya evaluación estética también podría enriquecerse al incluir las cualidades estéticas que aprecian, no los espectadores, sino quienes las ejecutan), el desarrollo de artes interactivas y participativas en el arte contemporáneo (desde las instalaciones a los proyectos de colaboración que requieren la participación de la audiencia) plantea la necesidad de incluir la perspectiva de la acción para dar cuenta del valor estético global de unas obras que tienen como parte integral o constitutiva de sí mismas las actividades de los participantes que generan y sin las cuales, por tanto, no hay obras (Heinrich 2014; Nguyen 2020).

Mi comunicación explora entonces la posibilidad de sumar una estética de los procesos a la evaluación estética del arte interactivo y participativo que, no obstante, responda a las exigencias de hacer de las cualidades estéticas así apreciadas performativamente, cualidades propiamente artísticas. Es decir, que, contando con la variabilidad de las respuestas individuales que se multiplican en el espacio y el tiempo por parte de los distintos participantes en su interacción particular con los artefactos artísticos, la apreciación de las cualidades estéticas que hagan de sus actividades así generadas sea atribuible a los objetivos de la obra en cada caso. Y todo ello sin que eso restrinja el foco de atención al artefacto, o lo que es lo mismo, debiéndose tratar como una perspectiva distinta e irreductible a una estética del objeto.

#### BIBLIOGRAFÍA

Heinrich, Falk (2014) *Performing Beauty in Participatory Art and Culture*. New York and London: Routledge.

Nguyen, Thi C. (2020) “The Arts of Actions”. *Philosopher’s Imprint*, 20/14: 1-27.

Saito, Yuriko (2007) *Everyday Aesthetics*. New York: Oxford University Press.

——— (2015) “Aesthetics of the Everyday.” In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta, Winter 2015. Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/aesthetics-of-everyday/>.

#### PALABRAS CLAVE

estética de la acción, estética del objeto, cualidades estéticas performativas, artes de la acción, artes del objeto.

# Catarina Pombo Nabais

## Universidade de Lisboa

### Deleuze and Kant. Aesthetics Between a Theory of Conditions of the Sensible and an Analytic of Judgment

Deleuze displaces aesthetics, making it gravitate around something else. And this something else is what Deleuze likes to define as a new image of thought. Now, because he avoids the classic questions of aesthetics, he can turn artworks into critical sites for thought. That is precisely what happens with his texts on literature which have shaken our very idea of literature in its relation to thought, inscribing concepts as powerful as those of the “abstract machine” and “collective assemblage of enunciation”. Similarly, with his views on painting as neither representation nor conceptualization, but instead as capture of forces, what allows Deleuze to highlight in the work of Francis Bacon a non-figurative thought, that is, a thought that is neither illustrative nor narrative. Likewise, with cinema, what interests Deleuze is the relation of cinema to thought and the brain. The time-image becomes the very presentation of the brain.

This permanent deterritorialization of works in order to revisit them via another plane of composition, is perhaps the most decisive centre of Deleuze’s style. He traverses works and their modes of perception like domains of a plane that exceeds both the works and their effects. Deleuze believes that this excess, that this recomposition of canonical fields of aesthetics on a new plane, the plane of a new image of thought, can bring about a convergence of the two senses of the aesthetic which, since Kant, have been radically separated: that of the theory of the sensible and that of the theory of the beautiful.

The aim of this talk is to show how it is precisely to respond to this crisis that divides thought about art, that Deleuze inscribes the question of art in a new formulation of the transcendental program, that is, in a new description of the conditions of experience. In Deleuze’s view, the very conditions of contemporary art have disturbed the Kantian split between an aesthetics of the sensible and an aesthetics of judgment. What one finds in contemporary art is always the process of inscribing the aesthetics of judgment within transcendental aesthetics, in order to fund the transcendental in an ontology of the sensible. The work of art, in its singularity and exceptionality, contains all the conditions of experience that constitute it as object of judgment of the beautiful or the sublime. The work of art, then, appears as experimentation, that is, as the genetic locus of both the object and the conditions of its becoming-sensible, as the locus of a genesis that does violence to thought and forces it to think.

#### BIBLIOGRAPHY

DELEUZE, Gilles, *La Philosophie Critique de Kant*, Paris: P.U.F., 1963.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon – Logique de la Sensation*, Paris: La Différence, 1981, 2 volumes.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L’Image-Temps*, Paris: Minuit, 1985.

KANT, *Critique de la Faculté de Juger* (trad. de A. Philonenko), Paris: Vrin, 1965.

POMBO NABAIS, Catarina, *Deleuze’s Literary Theory. The Laboratory of His Philosophy*, with Preface by Jacques Rancière and English translation by Ronald Bogue, New York/London: Rowman & Littlefield, 2020.

#### KEYWORDS

Aesthetics of the Judgment, Transcendental Empiricism, Image of Thought, Ontology of the Sensible, Experimentation.

# Tiago Luis de Noronha Lopes Dias

## Universidade do Porto

### Notas sobre a noção de espaço sensível

No último quartel do século XIX, a teoria estética começou a dar protagonismo à análise da forma, o que imediatamente trouxe para primeiro plano o problema da definição do espaço. As contribuições de filósofos e historiadores de arte centro-europeus foram fundamentais para colocar a ideia de espaço no centro do debate arquitectónico. No início do século XX, defendeu-se que a arquitectura possuía o monopólio do espaço, um argumento que serviu também para legitimar as conquistas técnicas e formais da arquitectura moderna. Os seus principais ideólogos admitiram o axioma da “arquitectura como espaço”, mas prevaleceu uma ideia de espaço tendencialmente abstracta, por influência das vanguardas artísticas e da ciência no desenvolvimento do movimento moderno em arquitectura.

Após a Segunda Guerra Mundial, o ambiente de revisão cultural do modernismo permitiu que a noção de espaço fosse progressivamente desvinculada do progresso científico, por um lado, e do idealismo abstracto que prevaleceu a ele associado desde o século XIX, por outro. Em arquitectura, o espaço começou a ser vinculado à experiência empírica e à percepção multi-sensorial do entorno quotidiano. Distinguiu-se o movimento através do espaço, inerente à experiência arquitectónica, do conceito científico de espaço-tempo. Na reivindicação por uma arquitectura mais humana, referenciou-se o movimento ao usuário, e a ele a possibilidade de compreensão do ambiente construído.

Este contexto foi propício para que países afastados dos grandes centros de pensamento, como Portugal e Espanha, pudessem reavaliar criticamente as contribuições modernas. A geração de arquitectos ibéricos que iniciou actividade profissional no pós-guerra adoptou uma atitude pragmática na abordagem do problema do espaço que passava por entendê-lo na sua condição social e na sua estrutura sensível. Para isso, foi fundamental a divulgação da interpretação espacial do historiador e crítico de arquitectura Bruno Zevi, enriquecida ao longo dos anos 1960 com estudos de outros campos como a fenomenologia, a semiologia, a psicologia, etc.

Por outro lado, ao mesmo tempo que os arquitectos exploravam menos o objecto e mais a experiência dos usos, dos percursos e das sequências espaciais (à qual não é alheia a crescente influência do cinema), uma nova crítica defendia a intensificação da experiência sensorial como única forma válida de aproximação à obra de arte. Uma “dimensão erótica” que, no caso da arquitectura e da cidade, pressupunha estar disponível para descobrir o potencial latente além da estrita finalidade prática, e dele usufruir.

A reflexão que propomos desenvolver parte da noção de “espaço sensível” em arquitectura e incide nas ferramentas e metodologias com que se procuraram abordar novos processos analíticos e criativos, como a notação espacial e a “erótica do desenho”. Tem por objectivo reflectir sobre a importância da experiência do espaço para uma geração que procurava ancorar a sua prática disciplinar a uma realidade concreta e superar a abstracção de alguns protótipos modernos. Uma prática que não se limitou à construção do ambiente físico da casa e da cidade, e que se estendeu também à pedagogia e à crítica.

#### BIBLIOGRAFIA

Barthes, Roland. “Sémiologie et urbanisme”, *L'Architecture d'Aujourd'hui* 153, 1971: 11-13.  
Bohigas, Oriol. *Proceso y erótica del diseño*. Barcelona: Gaya Ciencia, 1972. Fernández Alba, Antonio. *Cinco cuestiones de arquitectura*. Madrid: Taller de Ediciones J.B., 1974.  
Vieira de Almeida, Pedro. *Ensaio sobre o espaço da arquitectura*. Porto: CEAA, 2013 [1963].  
Zevi, Bruno. *Saber ver a arquitectura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998 [1948].

#### PALAVRAS-CHAVE

espaço social; espaço sensível; experiência; notação espacial; erotismo.

# Sérgio Filipe Pinto Amorim

## Universidade Lusíada / Universidade do Porto

### Da(s) Forma(s), do *Fazer* e do *Como Fazer* Arquitectura

Com *Da(s) Forma(s), do Fazer e do Como Fazer Arquitectura* pretende-se desenvolver uma reflexão sobre a relevância da articulação entre os conceitos de ‘forma’ e a actividade onto-epistemológica na organização do espaço, sob a condição do *fazer* e do *como fazer* arquitectura. O artigo estrutura-se em duas partes: 1. Da(s) forma(s) e do *fazer*; 2. Do *fazer* e do *como fazer* arquitectura.

Na primeira parte faz-se a exposição e a análise dos diferentes conceitos de ‘forma’, sobretudo a partir da etimologia da palavra e dos conceitos de Władysław Tatarkiewicz, para contextualizar o *fazer*, enquanto acto de construir primordial associado à sabedoria prática (*phrónesis* e *téchne*). Considerando o significado do termo ‘forma’, constitui-se, sob o enquadramento do realismo directo de John R. Searle e do conceito de ‘gesto’ de Vilém Flusser, uma introdução sobre a condição do Homem enquanto produtor de artificialidade desde os primórdios da humanidade até aos nossos dias. Reconhece-se que arquitectura emerge dessa artificialidade, como expressão da atribuição de sentido à existência humana no mundo, e não de apenas como uma necessidade básica de sobrevivência de criar simplesmente o abrigo. As formas construídas exprimem significados enquanto conformam o espaço através da matéria. Deste ponto de vista, forma, espaço e matéria são factores interdependentes e que, por isso, determinam que o *fazer* (construir) a *forma-física* seja uma verdadeira experiência existencial em que o corpo participa directamente na transformação da matéria para conformar a forma, que, por sua vez, define o espaço. O acto de edificar é reconhecido como uma dependência cultural, tal como Andrew Ballantyne defende em *What is Architecture?* Assim, arquitectura exprime simultaneamente a *necessidade* e a *liberdade*, mostrando como o Homem se posicionou em relação às limitações impostas pela natureza e como através da experiência estética constituiu o seu mundo. Na segunda parte, a partir do enquadramento basilar *da(s) forma(s) e do ‘fazer’*, desenvolve-se o enquadramento da emergência do *como fazer* no acto da organização do espaço para contextualizar a erudição na arquitectura. Contudo, apesar do reconhecimento de estruturas de pensamento que suportam a produção de formas arquitectónicas no espaço, interessa demonstrar que ao acto do *como fazer* existem reminiscências do processo artesanal de construir, que nos remete para um possível *fazer* arquitectura ancestral. Interpretado como o distanciamento da sabedoria prática, sob a constituição de diferentes epistemologias contextualizadas por teorias, pretende-se evidenciar o que Mark Gelernter caracterizou: a dualidade criada pelo problema sujeito-objecto entre “arte” e “ciência”. Com a introdução do conceito *como fazer* procura-se retratar algumas fontes que justificaram e justificam estar na génese das ideias que potenciam diferentes formas arquitectónicas e que derivam dos processos mente→(arte)→mundo ou mundo→(ciência)→mente. Esta assunção estabelece-se com o propósito de demonstrar que embora seja possível essa correlação conceptual, o acto de projectar, através do processo de projecto sustentado recorrendo à produção de elementos documentais significativos (i.e., desenhos e maquetas) é, antes de mais, a expressão da complexidade do sistema *sujeitobjecto* que articula em simultâneo dois processos: mente/corpo→(arte)→corpo/mundo e mundo/corpo→(ciência)→corpo/mente.

#### BIBLIOGRAFIA

BALLANTYNE, Andrew (ed.), *What is Architecture?*, Routledge, Londres, 2002.

FLUSSER, VILÉM, *Gestures*, University of Minnesota, Minneapolis, 2014.

GELERNTER, Mark, *Sources of Architectural Form*, Manchester University Press, Chippenham, 1995.

SEARLE, John R., *Seeing Things as They Are: A Theory of Perception*, Oxford University Press, 2015.

TATARKIEWICZ, Władysław, *Historia de Seis Ideas. Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiencia estética*, trad. Esp., Editorial Tecnos, S.A., Madrid, 1988.

#### PALAVRAS-CHAVE

Forma, Espaço, Matéria, *Sujeitobjecto*, Projecto de arquitectura.



# Nemésio Garcia Carril Puy

## Universidade de Múrcia

### Engaging with music of distant times

A significant part of the repertoire of the practice of work-performance in Western classical music is constituted by works of centuries ago. De Cabezón's tientos, Vivaldi's concertos, Bach's fugues and Mozart's symphonies occupy a central lieu in concert programs today. Conventions and aesthetic ideals have significantly changed from those centuries to our days. Notably, the appreciation of musical works of those times involves an additional challenge. Bach did not leave us the full object of appreciation of his *Toccatà and Fugue*, but only some notations in a musical score. Musical works are a two-stage art, which means that their full appreciation requires a physical realization subsequent and beyond the work done by the composer. Moreover, the composer's instructions in musical scores underdetermine many details of the work's final performance and modern instruments have different timbral properties than their past counterparts. Thus, the challenge is: how are those works of distant times to be performed for a proper engagement with and appreciation of them?

The mainstream answer in the philosophy of music is that *the* adequate way of performing those works is according to the ideal of Historically Authentic Performance (HAP) (Davies 2001; Levinson 2019; Kania 2022). Accordingly, the proper way of performing a Mozart's work is with the best kind of instruments of Mozart's context and following the relevant conventions of the performing practice of that time. The defenders of HAP justify its privileged status arguing that its value lies on that HAP enables us to establish real contact with a past culture and musical tradition (Levinson 2019), and facilitates a greater appreciation of composer's achievements in her works (Davies 2001).

I will argue, first, that none of those values justify the primacy of HAP in work-performance practice because they are inconsistent with the teleology and axiology of that practice. Work-performance is strongly work-focused, which means that we value musical works for their own sake (Dodd 2020). By contrast, Levinson's and Davies' approaches are culture-focused and person-focused, respectively, reducing musical works' value to an instrumental one: musical works are instrumentally valued for the knowledge they provide of past cultures and composers' achievements. Second, I will argue that a plausible defence of the adequacy of HAP to perform ancient works in work-performance can be given in terms of faithfulness to the performed work. Considering Harnoncourt's (1995) view, I will show that HAP is valuable in terms of *interpretive authenticity*, i.e., being faithful to a work by performing it with understanding. In that case, however, HAP is not *the* adequate way of performing works of past times, but only an interpretive option. Alternatively, HAP might be defended as a historicist reading of *score compliance authenticity*, i.e., being faithful to the work by accurately complying with its score, read against the relevant historical conventions and rules. However, upon examples by Bach, the Baron von Sweiten and Mozart, I will show that the fundamental rule of those times is again interpretive authenticity, and hence this second alternative collapses into the former.

#### BIBLIOGRAPHY

Davies, S. 2001. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: OUP.

Dodd, J. 2020. *Being True to Works of Music*. Oxford: OUP.

Kania, A. 2022. 'Critical Notice: The Heart of Classical Work-Performance.

Julian Dodd, *Being True to Works of Music*. *British Journal of Aesthetics* 62: 125-141.

Levinson, J. 2019. 'In Defense of Authentic Performance: Adjust Your Ears, not the Music'. In R. Stanevičiūtė, N. Zangwill and R. Povilionienė (Eds.), *Of Essence and Context: Between Music and Philosophy*, pp. 185-196. Cham: Springer.

Harnoncourt, N. 1995. *Music As Speech: Ways to a New Understanding of Music*. Portland: Amadeus Press.

#### KEYWORDS

aesthetic appreciation; ancient music; authenticity; axiology; historical performance.

# Ignacio Vieira

## Universidad de Sevilla

### La música: tonalidad existencial y utópica. Una lectura de Ernst Bloch

El pensamiento de Ernst Bloch es ampliamente conocido con motivo de sus esfuerzos por pensar la posibilidad de la esperanza y de lo utópico en nuestro tiempo. Sin embargo, también son muy notorias sus reflexiones acerca de la música. Ahora bien, ambas temáticas están estrechamente vinculadas entre sí. En esta comunicación nos proponemos pensar el vínculo entre música, tiempo y utopía en la filosofía de Bloch.

Frente a las ensoñaciones (*wishful thinking*) propias de ingenuos socialismos utópicos, Bloch se esfuerza en ser un pensador de utopías concretas. En su monumental obra, *El principio esperanza*, se analiza en qué medida esperanza y utopía se hayan presentes tanto en la vida cotidiana como en manifestaciones sociales, culturales y, especialmente, artísticas. Pero para Bloch es esencial comprender que toda manifestación de la esperanza y toda tenencia hacia lo utópico se fundamenta en un sentimiento universal, lo cual se basa a su vez en una cierta comprensión antropológica. El ser humano se caracterizaría por una trascendencia no teológica, por la trascendencia propia de habitar más en la posibilidad que en lo fácticamente ya devenido; por estar, la existencia humana, atravesada por un *todavía-no* (*noch nicht*) o excedente.

El arte es para Bloch un canalizador de la potencia utópica, del excedente que atraviesa toda vida humana. Más en particular, el arte cumple el papel de plasmar cierta apariencia anticipada (*Vorscheinung*); es decir, de abrir posibilidades aún no realizadas. En tanto realización imaginaria de un *todavía-no* (*not-yet; noch nicht*), todo arte es utópico. En resumen, *el arte es un campo privilegiado para la manifestación y expresión de la conciencia anticipadora como dimensión fundamental de la existencia humana*.

De lo que se trataría en esta comunicación es de ahondar en tal comprensión del arte tomando concretamente el ejemplo de la música, que para Bloch es paradigmático de la expresión utópica. En esta línea, abordaremos cuestiones como la crítica expresionista de la reificación de la existencia moderna que lleva a cabo Bloch en su ataque contra la escisión entre expresionismo musical y perfección formal —y, más en particular, contra el predominio de este formalismo en detrimento de la expresión. También será crucial comprender, con Bloch, la música como “llamada dirigida a lo que se echa de menos” y, así, en conexión con el tiempo: nostalgia, pérdida y anhelo. Finalmente, en su carácter anticipador —y en estricta conexión con una *crítica de una comprensión del tiempo progresista-escatológica*— la música es *apertura de/a la posibilidad* en un sentido muy kierkegaardiano, como el propio Bloch reconoce.

La música *anticipa*, pero también *invita* o *llama*, y, sin duda, *apunta*. En definitiva, la música, en tanto *tonalidad existencial y utópica*, expresa y da forma a un excedente que atraviesa la vida humana. En tanto “materia de la esperanza”, la música abre y despliega tiempo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bloch, E. (2007). *El principio esperanza*. Trotta, Madrid.  
Bloch, E. (2000). *The Spirit of Utopia*. Stanford University Press.  
Jankélévitch. (2015). *La musique et l'ineffable*. Éditions points.

#### PALABRAS CLAVE

música; tiempo; esperanza; utopía; posibilidad.

# José Manuel Correia Beato

## Universidade de Coimbra

### A experiência musical como escuta do irreversível: musicologia e metafísica do tempo em Vladimir Jankélévitch

Jankélévitch, seguindo a lição de Bergson procura pensar “*sub specie durationis*”. O tempo, entendido como devir – sob a perspectiva da fluida duração e da descontinuidade do instante –, constitui o objecto privilegiado da sua metafísica. Para Jankélévitch, a música não é um fenómeno discursivo, mas um modo privilegiado da experiência do tempo, proporcionado pelo movimento metamórfico das formas sonoras, situadas na convergência do tempo cósmico e do tempo vivido. Por isso, afirma-se que a música “dá a pensar”, ou seja, que “testemunha do facto de que o essencial em todas as coisas é um não-sei-quê inapreensível e inefável”, semelhante ao “devir” que é o modo de ser de toda a realidade. Não se trata de tomar a música como ilustração de teses especulativas ou como metáforas do discurso metafísico. Trata-se, de algum modo, de “pensar com a música” ou de “pensar musicalmente”, meditar o tempo sem qualquer espacialização e na perspectiva da vivência concreta.

Não se trata de um pensamento analítico-discursivo, dialéctico ou hermenêutico, mas, intuitivo, concreto, inscrito no imediato: um “pensamento pensante” que faz corpo com o próprio devir, para além das relações formais e das determinações quiditativas; um pensamento que adere à irreversibilidade do tempo, movimento imanente à própria vida. Assim: “a música faz tacitamente alusão a uma espécie de tragédia longínqua e difusa, a um trágico sem causas que é o trágico da existência: a irreversibilidade do tempo”.

*A escuta do irreversível*: tal seria o tópico movente, o mote fluído a partir do qual uma articulação da experiência musical e da filosofia do tempo poderia ser levada a efeito na obra de Jankélévitch. Antes de tudo, o autor não cessa de sublinhar a centralidade da escuta, da percepção musical e o prazer a ela associada. Embora uma tal perspectiva nos pareça hoje absolutamente elementar, não é forçosamente banal, porquanto, bem sabemos, a redução pitagórico-platónica da música a relações inelegíveis de natureza matemática constituiu um verdadeiro “obstáculo epistemológico” à filosofia da música.

O “matematismo” vem subordinar a orelha ao número. A matematização conduz à destemporalização e a sobrevalorização da proporção geométrica reforça a projecção da música no espaço. Contra Pitágoras, Jankélévitch estará, com Aristóxenes de Tarento, do lado da sensação e do juízo auditivos. Contra Leibniz, para quem “a música é um exercício de aritmética inconsciente no qual o espírito não sabe que conta”, estará com Kant do lado da irreduzibilidade do prazer estético. O *melos*, na subversão do *logos*, releva, para o nosso autor, do encantatório e do dionisíaco que o Platão da *República* e das *Leis* visava neutralizar. Importa ainda notar que, contrariamente a muitos filósofos que se interessaram pela música (Kierkegaard, Nietzsche, Sartre, Lévi-Strauss ou Bloch), Jankélévitch desenvolve a componente técnica da análise formal e o trabalho musicológico sobre um *corpus* musical concreto. Porém, tal sucede sempre ao serviço e no contexto da escuta, na experiência viva da decifração e execução pianística, ou do concerto.

#### BIBLIOGRAFIA

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Quelque part dans l'inachevé*. Paris: Gallimard, 1978.  
JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Debussy et le mystère de l'instant*. Paris: Plon, 1976.  
JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*. Paris: Le Seuil, 1968.  
JANKÉLÉVITCH, Vladimir – *L'irréversible et la nostalgie*. Paris: Flammarion; 1974.  
JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Fauré et l'inexprimable*. Paris: Plon, 1974.

#### PALAVRAS-CHAVE

Música; irreversível; devir; inefável.

# M.<sup>a</sup> Jesús Godoy Domínguez

## Universidad de Sevilla

### Experiencia estética y rememoración en los objetos cotidianos

Los objetos que empleamos a diario hablan de nosotros y nos definen. Testigos excepcionales de nuestras vidas, forman parte de nuestro universo existencial más íntimo y están ligados inexorablemente a nuestra biografía. Cuando perecemos, ellos nos sobreviven. Siguen estando ahí y siguen hablando de nosotros a quienes se quedan, pero ya desde el recuerdo y la memoria.

La estética de lo cotidiano ha puesto el acento en este tipo de objetos – junto a las acciones donde se hallan inmersos – que por su carácter funcional y su intrascendencia fueron ignorados por la reflexión estética, volcada por el contrario en el objeto artístico en tanto objeto a-funcional y, de ese modo, objeto distinguido y reputado. Es el marco donde situaremos el estudio que aquí pretendemos de los útiles domésticos de quienes ya se fueron – o vivieron en el pasado –, como activadores de una experiencia estética en el presente, singular por el fuerte componente afectivo y evocador que la caracteriza.

Para ello, nos valdremos de la doble variante en la que se ha escindido esta subdisciplina estética: la “débil” y la “fuerte”. En la primera – la de Thomas Leddy (2012), para entendernos –, el utensilio se afronta como una obra de arte más, revestido por tanto de aura y brindando una experiencia tan fuera de serie como la artística, en la medida en que es sacado del ámbito práctico cotidiano donde tiene su razón de ser y llevado al terreno de lo extraordinario. En la segunda – la de Yuriko Saito (2007, 2017), fundamentalmente –, el objeto utilitario es tomado exactamente como lo que es, luego permanece en su contexto funcional y da el servicio que habitualmente presta.

Partiendo de esta distinción, en el primer caso abordaremos la experiencia estética desde el sentido del tacto reivindicado recientemente por Korsmeyer (2019), que aunque permitiendo entrar en contacto directo con el objeto, tocarlo, es un contacto superficial, como el que se tiene con una reliquia – con un objeto de veneración como el artístico, al que rara vez sin embargo podemos tocar –, de ahí que el afecto despertado y el recuerdo no pasen aquí de una conexión meramente simpática con quien se fue. En el segundo caso, la experiencia estética, manteniendo la naturaleza instrumental del objeto, la desarrollaremos desde la somaestética de Shusterman (2012), ya que el uso efectivo del objeto conlleva aquí una mayor implicación corporal y un mayor contacto, gracias a los cuales aumenta también el recuerdo y el vínculo emocional con el ausente; en este caso, de hecho, se produce el adentramiento empático en quien ya no está, a quien se siente y se revive así de una manera particularmente intensa.

Con la estética de lo cotidiano como fondo, el objetivo último de este trabajo es plantear la experiencia de rememoración de nuestros seres queridos como una experiencia plenamente estética procurada por las cualidades sensibles de los objetos que un día les pertenecieron.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Korsmeyer, C. *Things. In Touch with the Past*, Oxford: OUP, 2019.  
Leddy, Th. *The Extraordinary in the Ordinary*, Ontario: Broadview Press, 2012.  
Saito, Y. *Aesthetics of the Familiar*, Oxford: OUP, 2017.  
Saito, Y. *Everyday Aesthetics*, Oxford: OUP, 2007.  
Shusterman, R. *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*, Cambridge: CUP, 2012.

#### PALABRAS CLAVE

estética de lo cotidiano, experiencia estética, memoria, afecto, somaestética.

# Javier Leñador González-Páez

## Universidad de Sevilla

### Espacios para la nostalgia. Tiempos pasados y tiempos futuros desde la instalación artística

El objetivo que perseguimos con esta comunicación es el de mostrar cómo existen espacios predilectos para la experimentación de la nostalgia a pesar de tratarse de una emoción que puede activarse en cualquier momento en el encuentro con un estímulo que nos lleve al pasado. Estos espacios predilectos se pueden encontrar en cualquier contexto, pero son más frecuentes en terreno del arte y en especial el de ciertas instalaciones artísticas, en tanto espacios inmersivos y con frecuencia plurisensoriales que son creados con una intención de transferencia emocional. Para entender tal transferencia y la importancia de lo objetivo y lo subjetivo en la experimentación de la emoción miraremos a la fenomenología de la percepción y sobre todo a la atmosferología, un campo entre la estética y la fenomenología abierto por un conjunto de pensadores entre los que destacan Tonino Griffero (2017) y Gernot Böhme (2006). El primero define las atmósferas como una suerte de espacios con una tonalidad emotiva quasi-objetiva que es sentida por el sujeto e interiorizada en relación con su propio estado emocional, pudiéndolo alterar.

Habiendo fundamentado la existencia de espacios nostálgicos, explicaremos los estímulos objetivos y subjetivos que más comúnmente generan tal emoción —y también los que no y se creían como ciertos— estudiados desde distintas disciplinas como la psicología (Routledge, 2015) y la filosofía (Howard, 2011). En consecuencia, definiremos el tipo de instalaciones que consideramos eminentemente nostálgicas incurriendo en una nueva categorización dentro de la instalación, partiendo de la ya clásica realizada por Claire Bishop (2005), con la que no pretendemos tomarla como definitiva, sino facilitar la comprensión de nuestro objeto de estudio.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bishop, C. (2005). *Installation Art. A Critical History*. Tate Publishing.  
Böhme, G. (2006). L'atmosfera come concetto fondamentale di una nuova estetica. *Rivista di estetica*, 33, pp. 5-24. <https://doi.org/10.4000/estetica.4319>  
Griffero, T. (2017). *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*. Mimesis.  
Howard, S. A. (2011). *The Normativity of Nonstandard Emotions: An Essay on Poignancy and Sentimentality*. University of Toronto (Thesis).  
Routledge, C. (2015). *Nostalgia. A Psychological Resource*. Routledge.

#### PALABRAS CLAVE

nostalgia, memoria, instalación, atmosferología, estética de las emociones.

# Miriam Rodríguez Morán

## Memoria estética o el arte como reparación

La memoria es una categoría central que conforma la historia, entendida ésta como un espacio ético-político-estético ciertamente “intermedial” que nos exige transitar espacios y tiempos que van de lo individual a lo colectivo, de lo privado a lo social, del tiempo pasado al tiempo presente. Somos de tal manera memoria que perderla nos llevaría a perder nuestra propia identidad, mas perder la memoria colectiva nos conduce a la pérdida de la identidad cultural y perder la memoria histórica nos lleva al olvido de lo que no se puede olvidar.

El objetivo de esta comunicación es analizar las relaciones, a veces inextricables, entre las prácticas artísticas y la experiencia estética en relación con la memoria histórica. En este caso, propongo una reflexión en torno a la “Estética de las dos memorias” del filósofo Lluís X. Álvarez en relación con prácticas artísticas y estéticas concretas, de un lugar en concreto, Gernika, donde los tiempos y los espacios se entremezclan y el arte y la experiencia estética constatan un hecho, ya incuestionable, y que tiene que ver con el poder transformador de las artes y la experiencia estética, en cuanto prácticas y procesos, que permiten sobrellevar la historia del agravio del mal imprescriptible y reconstruir nuevos espacios para la reconciliación.

Sin bien, “la memoria no escapa a su doble condición de memoria como discurso y memoria como acción” tal y como sostiene Lluís X. Álvarez, una modalidad ciertamente importante es lo que se define como memoria estética y, en este caso, y siguiendo al autor, es conveniente esclarecer sus contornos, pues, en un sentido general, “memoria artístico-estética” y “memoria ético-moral” no son indiscernibles aunque sí se interrelacionan de tal manera que, la memoria estética permite, en palabras del autor, “escrutar lo bueno de lo malo y lo malo de lo bueno – en las instituciones, en los sucesos y sobre todo en lo que es historia pasada”.

En este sentido, Álvarez, sostiene que “la memoria estética rehace constantemente el relato moral puesto que las ortoversiones de lo que está bien y de lo que está mal y, en particular, de lo que ha estado bien (hecho) y mal (hecho), consisten en proporcionar un nuevo imaginario icónico que sirva de receptáculo a los nuevos valores propuestos”. Esto quiere decir que, el arte (“macrocreación, en sentido estricto”) y la memoria estética y la “microcreación ético-estética” establecen una corrección que finalmente nos permite sobrellevar la historia marcada por la ya denostada “ontología de la deuda”.

Si bien hablar de memoria es hablar de tiempos y espacios entremezclados, propongo, en este caso, un ejercicio, a la nietzscheana, que apela a la fuerza retroactiva, como aquella que nos permite reconsiderar la historia como “historia monumental” y avanzar hacia “una historia crítica”.

### BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, Lluís (1992), *La estética del rey Midas. Arte, Sociedad, poder*. Ediciones Península, Barcelona.

ÁLVAREZ, Lluís (2016), *Conducir a una diosa. Estética, política y filosofía*, Edicions Bellaterra, Barcelona.

GUASCH, Anna María, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar” en *Materia* 5, pp. 157-183.

NIETZSCHE, Friedrich (1974), *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida*. Edición de 2006 Libros del zorzal, Buenos Aires.

VV.AA. (2011), *Estética de la Memoria*. Faustino Oncina Coves y María Elena Cantarino Suñer, eds. Universidad de Valencia.

### PALABRAS CLAVE

Memoria Estética; Memoria Histórica; Prácticas Artísticas; Gernika; Museo de la Paz.

# Isabel Maria Ribeiro Ferreira Galvão Sargento

## Universidade NOVA de Lisboa

### Função rememorativa na arte de Lourdes Castro

A arte de Lourdes Castro, por intermédio das suas representações da sombra, faz um apelo à memória presentificando aquilo que está ausente no momento em que entra em contacto com a nossa percepção. Ainda assim, aparecendo as suas sombras isoladas, em fundos de superfícies lisas e sem textura e de cor uniforme e neutra que excluem a possibilidade de perspectiva e exercem uma função espacializante, a ausência representada pode assumir uma natureza simbólica para a finitude humana e para o horror ao vazio [*horror vacui*], recordando-nos o absurdo da nossa existência. Fazendo uma leitura semiótica das suas sombras projectadas, estas apresentam-se-nos como signos, adquirindo um estatuto icónico e afastando-se do conceito figurativo. É devido à libertação da sua função representativa que a figura – ícone – estabelece uma relação com as nossas sensações.

Mediante uma breve exposição da trajectória conceptual da artista que começa com a sombra pintada em telas ou serigrafada sobre papel e evolui até chegar a produções de carácter efémero, como a performance teatral próxima do *happening*, pretende-se com esta apresentação, evidenciar como a progressiva desmaterialização das figuras e dos objectos do quotidiano e a cada vez maior destruição de qualquer hipótese de narrativa, em favor da transformação que acaba por surgir como *leitmotiv*, não só confere uma dimensão espaço-temporal à sua obra, como também gera forças que vão possibilitar um conhecimento crítico do mundo. Tendo com base a filosofia de Nietzsche, a função rememorativa da arte de Lourdes Castro será apontada como essencial para a criação de forças de carácter apolíneo e dionisíaco decorrentes da nossa percepção sensitiva da presença e da ausência, respectivamente. Sendo a presença (corpo e luz, quotidiano e vida – a forma) o ponto de partida para a concepção das suas sombras, é também objecto de contemplação pressupondo um princípio de individuação [*principium individuationis*]. Por outro lado, o exercício da liberdade poética de Lourdes Castro em torno da sombra e da sua imaterialidade, na busca da essência das figuras e dos objectos, reflectiu-se num contínuo abandono do subjectivismo e na evolução da sua obra no sentido do etéreo, fortificando os blocos de sensações que a própria sombra é e favorecendo a objectividade estética necessária à desindividuação, o que por sua vez, abre a porta à criação de novas perspectivas. Desta forma, as representações artísticas de Lourdes Castro detêm um poder afirmativo capaz de possibilitar a ultrapassagem do abismo existencial que a ausência sugere.

#### BIBLIOGRAFIA

- CASTRO, Lourdes, ZIMBRO, Manuel (2021). *À Luz da Sombra*. Porto: Fundação Serralves-Assírio & Alvim.  
CONSTÂNCIO, João (2013). *Arte e nihilismo: Nietzsche e o enigma do mundo*. Lisboa: Tinta da China.  
DELEUZE, Gilles (2011). *Francis Bacon Lógica da Sensação*. Trad. e introd. por José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.  
NIETZSCHE, Friedrich (1992). *O Nascimento da Tragédia*. Trad., anot. e posf. por J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras.  
SCHOPENHAUER, Arthur (2005). *O Mundo como Vontade e como Representação*. Trad., apresent., anot. e índices por Jair Barboza. São Paulo: Unesp.

#### PALAVRAS-CHAVE

Sombra, memória, presença, ausência, espacialização.

# Carmen Pardo

## Universidad de Girona

Profesora Titular de la Universidad de Gerona y profesora del Máster en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona. Investigadora post-doctoral en la unidad IRCAM-CNRS de París (1996-1998; 2018). Se hizo cargo de la edición y traducción de John Cage, *Escritos al oído* (1999), es autora de *Música y Pensamiento, apuntes de un encuentro* (2019); *En el silencio de la cultura* (2016; versión francesa 2018); *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (2014, versión francesa 2007 y Coup de cœur 2008 de l'Académie Charles Cross); *Robert Wilson* (con Miguel Morey, 2003); *Las TIC: una reflexión filosófica* (2009). Ha sido comisaria adjunta de la exposición *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental* (MNCARS, 2009-2010). Ha colaborado en diversas obras colectivas y ha coordinado con Susana Jiménez Carmona "Aperturas y derivas del arte sonoro" en *Laocoonte Revista de Estética y Teoría de las Artes* (n.º 8, 2021).

### *Aisthesis*: reflexiones en tiempos y espacios des/concertados

Desde las primeras vanguardias, la no distinción entre el arte y la vida condujo a propuestas que se planteaban como dispositivos que incidían, directamente, sobre la corporalidad, los valores establecidos y el medio social.

Posteriormente, y resonando en distintos modos con la propuesta del filósofo-artista nietzscheano, pensadores como Marcuse, Foucault o Guattari, abundaron en las implicaciones de esta indistinción entre arte y vida.

En los últimos años, – y al hilo de los planteamientos ecológicos que toman las prácticas artísticas como centro, de la crítica al Antropoceno y de los nuevos materialismos –, nos situamos en un periodo de cuestionamiento del lugar del ser humano en el ecosistema (en este laboratorio global). Esto ha conducido a interrogar la noción de lo común y del sentir en común. En esta interpelación, la noción de *aisthesis* – de largo recorrido en el ámbito estético de Aristóteles a Kant –, aparece como un fecundo útil de reflexión. Desde aquí, se propone la necesidad de plantear los sentidos como estrategia político-poética capaz de interpelar los modos en los que éstos son compartidos en unos regímenes de atención que, a menudo, generan experiencias de/en tiempos y espacios des/concertados.



# Magda Polo Pujadas

## Universidad de Barcelona

### Espacio y tiempo en la obra de Bill Fontana

El estadounidense Bill Fontana es uno de los artistas actuales más interesantes en arte sonoro. Sus grandes influencias son artistas y pensadores como Helmholtz, Wittgenstein, Duchamp, Cage, Schaeffer y Schafer. Todos ellos le han aportado algo en lo que el artista ha profundizado para llevar a cabo sus “esculturas sonoras”. Una de las ideas que atraviesan la columna vertebral de su pensamiento es la de “recontextualización” (*relocation*). Esta recontextualización implica, por un lado, enfocar un contexto y todos aquellos pequeños detalles cargados de contenidos semántico-sonoros. Es decir, localizar los elementos sonoros que le aportan un significado concreto, específico, a ese contexto. Una vez determinado este aspecto, trasladar ese paisaje sonoro a otro contexto diferente en el que ubicarse y resemantizarse, eso quiere decir, situarlo en otro tiempo. En ese tratamiento aflora una voluntad de conjugación temporal que juega entre el pasado y el presente, entre el pasado y el futuro. Las coordenadas espacio-temporales se dan cita en órdenes y construcciones arquitectónicas que adquieren un potencial enorme (éstas pueden ser construcciones humanas o naturales). La multiplicidad de evocaciones de los distintos paisajes sonoros de las que parten los sonidos hasta a las que llegan y se aposentán no tan solo se correponden a un escenario perfectamente identificable, tangible, real, sino también a un escenario poético, ilusorio, imaginario. En esta comunicación haremos hincapié en estos aspectos para trazar una nueva geografía sonora del espacio y el tiempo en la obra de Bill Fontana.

#### BIBLIOGRAFÍA

Chion, Michel. *El arte de los sonidos fijados*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2002.  
Fontana, Bill. “The environment as a musical resource”, <http://resoundings.org/Pages/musical%20resource.html>  
Fontana, Bill. “Sound as Virtual Image”, <http://resoundings.org/Pages/sound%20As%20Virtual%20Image.html>  
Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.  
Schafer, R. Murray. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Madrid: Intermedio, 2013.

#### PALABRAS CLAVE

espacio, tiempo, arte sonoro, esculturas sonoras, paisaje sonoro.

# Víctor Durà-Vilà

## University of Leeds

### Defensa del ritmo sin sonido o movimiento: bases normativas y consecuencias apreciativas

Adscribir ritmo a un cuadro es algo corriente, solo hay que pensar en las obras de Rafael, Gauguin, Sonia o Robert Delaunay, o Bridget Riley, entre tantos y tantos pintores. Pero, más allá de la constatación de esta práctica, podemos hacernos la siguiente pregunta: ¿existe continuidad entre el concepto de ritmo en la música, danza y poesía, por un lado, y el concepto de ritmo empleado en los análisis y críticas de la pintura, fotografía y escultura, por otro?

En la investigación reciente, Jason Gaiger (2018) responde en negativo a la pregunta anterior y propone una conceptualización del ritmo en la pintura como “ritmo metafórico”, aceptando como el concepto literal el empleado en la música, danza y poesía. Tomando como punto de partida la definición de ritmo de Peter Simons como “un patrón repetible (y típicamente repetido) de sonidos y silencios [en el tiempo]” (2019: 69-70), y extendiéndola al resto de los sentidos, yo he defendido una respuesta positiva a la pregunta anterior (2019: 335).

Mi propuesta rechaza la posición de Hamilton (2011) sobre la centralidad de la música en nuestra conceptualización de ritmo, y propone una noción de ritmo independiente del sonido que nos permita asumir los retos de Gaiger y Hamilton, y así establecer las bases teóricas para la defensa de la percepción normativa del ritmo (en un sentido literal) en la pintura, fotografía y escultura (anonimizado - 2019).

Una vez articulada mi posición teórica sobre el ritmo, desarrollaré algunas de las posibles consecuencias para otras artes y prácticas artísticas que no encajen tan bien en los patrones de la pintura, fotografía y escultura, al menos en el sentido más tradicional, como el cuadro o la fotografía enmarcada. Pensemos, por ejemplo, en la percepción del ritmo en nuestras experiencias estéticas de la arquitectura, los jardines o los grandes murales del arte urbano.

Concluiré reflexionando sobre las ventajas de la defensa de una concepción del ritmo continuista y literal en un conjunto de artes y prácticas artísticas lo más amplio posible, así como las posibles consecuencias para los programas educativos y divulgativos.

#### BIBLIOGRAFÍA

[Publicación del autor]. 2019.

Gaiger J. 2018 Can a painting have a rhythm? *British Journal of Aesthetics* 58: 363-383.

Hamilton A. 2011. Rhythm and stasis: a major and almost entirely neglected philosophical problem. *Proceedings of the Aristotelian Society* 111: 25-42.

Simons P. 2019. The ontology of rhythm. En Cheyne P, Hamilton A and Paddison M. eds. *The philosophy of rhythm: aesthetics, music, poetics*. Oxford: Oxford University Press, pp. 62-75.

#### PALABRAS CLAVE

ritmo, ritmo en la música, ritmo en la pintura.

# Tània Costa Gomez

## Universitat Autònoma de Barcelona

### Espacio doméstico, arte y diseño de futuros: habitar la transición más allá del colapso

En la exposición Después del fin del mundo, en el CCCB el 2017, el estudio Superflux presentó el diseño especulativo de un espacio doméstico en un hipotético futuro en el que los humanos pasarían la mayor parte de su tiempo en casa a causa de los riesgos de la contaminación ambiental. El mismo año, el artista Eric Lacasa publicó Paris Quotidien, un ensayo sonoro sobre su espacio doméstico que aporta una narrativa espaciotemporal expandida a través de los registros sonoros de su apartamento en París durante el periodo de un año.

Ambas propuestas plantean cuestiones relevantes para una revisión de la idea de habitar -en este caso focalizada en el espacio doméstico y sus temporalidades concretas- que se avanza a su afectación postpandémica. La perspectiva de José Luis Pardo sobre el espacio de la intimidad, la idea de mundo común de Marina Garcés y la interpretación contemporánea de habitar la casa a través de los sentidos desarrollada por Juhani Pallasmaa son tres puntos de referencia para esta actualización, aún sin olvidar a sus imprescindibles precedentes fenomenológicos. Asimismo, ciertas piezas de arte contemporáneo actúan como paisaje referencial de los dos estudios de caso principales, como por ejemplo “La maison” (1969-1993) de Jean Pierre Raynaud, “House” (1993-94) de Rachel Whiteread, “Offret” (1986) de Andrei Tarkovski o “Hierro 3” (2004) de Kim Ki-Duc.

Ante los temas planteados nos preguntamos si el diseño de futuros y el arte especulativo podrían ser útiles para anticipar escenarios de futuro, de manera que podamos estar preparados para afrontar los cambios cuando llegue el momento. ¿Podrían ayudar a modificar nuestras maneras de habitar los espacios y el tiempo de la cotidianidad doméstica? Y, sobre todo, ¿podrían formar parte del impulso para una transición ontológica, material y emocional que supere el discurso hegemónico distópico del colapso futuro? Y, finalmente ¿cómo podemos recuperar la cultura del compartir después de conocer el aislamiento domiciliario de la pandemia?

#### BIBLIOGRAFÍA

Bachelard, Gaston (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris: Les Presses universitaires de France.  
Garcés, Marina (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Editorial Bellaterra.  
Pallasmaa, Juhani (2018). *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.  
Pardo, José Luis (1996). Valencia: Pre-Textos.  
Sterling, B. (2009). *Design Fictions. Interactions*. Vol 16. Issue 5. New York.

#### PALABRAS CLAVE

habitar, espacio doméstico, diseño especulativo, arte sonoro, transiciones.

# Gerard Vilar

## Universitat Autònoma de Barcelona

### Artistas que investigan el futuro

El futuro fue un tema central y distintivo del arte moderno. La propia noción de vanguardia estaba asociada a la idea visionaria, a la figura del artista que hablaba desde sus miradas hacia el futuro, indicando a los demás por dónde debíamos ir. Esta época vio el nacimiento de la ciencia ficción. La crisis de las vanguardias y su agotamiento en los años setenta del siglo pasado dio paso a otra época cultural comúnmente llamada posmodernidad caracterizada más bien por la mirada retrospectiva y por el presentismo. Pero ahora, tras cuatro décadas de eclipse del futuro que dominó la posmodernidad, graves fenómenos contemporáneos como el progresivo calentamiento de la Tierra junto con la pandemia y el colapso del modelo neoliberal han vuelto a poner al futuro en el centro de la atención. Pero ¿cómo conocer el futuro? ¿Cómo se puede investigar lo que aún no ha sucedido? Bueno, hay numerosos centros e institutos bien financiados, laboratorios de ideas y think tanks que investigan sobre el futuro para los gobiernos y las grandes empresas que hacen lo que ellos llaman “estudios del futuro”. La prospectiva es una práctica científica que busca delinear qué escenarios futuros son posibles. La prospectiva es algo habitual en la climatología actual, en la demografía, en la epidemiología y, por supuesto, en la economía. Ciertamente hay mucho que aprender de los estudios prospectivos. Pero junto a la investigación científica, existe otro tipo de investigación comúnmente conocida como investigación artística. Sin embargo, y simplificando, mientras las ciencias describen lo que es o lo que puede ser, el arte, al que no le interesa la objetividad y la neutralidad, entronca con lo que debería ser. Lo que quiero decir es que la investigación artística del futuro busca diseñar futuros plausibles y deseables. Las artes deberían estar ahí no solo para la negatividad, es decir, para alarmarnos, para hacernos pensar en esos futuros distópicos que pueden hacerse realidad. Las artes también deben ser afirmativas, en el sentido de buscar un conocimiento del futuro deseable, de trabajar en su diseño junto con las ciencias. Geoff Mulgan, en un trabajo para The New Institut de Hamburgo, ha apostado por un giro de las ciencias sociales hacia lo que denomina “exploratory social sciences” que ayudarían a generar más opciones para afrontar los grandes retos que tenemos por delante. Creo firmemente que las artes pueden ser herramientas poderosas para la imaginación del futuro, y por ello apostaría por unas “exploratory arts”, unas artes que trabajan en red con otras formas de conocimiento, con científicos y tecnólogos, generando, como se há llamado, una “imagineering” y una “poetología de la transformación” (Metelmann-Welzer, 2020).

Presentaré solo un gran ejemplo reciente de lo que entiendo por investigación artística del futuro. Se trata de un ejemplo de ciencia ficción dura. Hard si-fi es esa subclase de la ciencia ficción que ha buscado el rigor de las bases científicas de la trama narrada. El ejemplo concreto que propongo es un caso reciente de Cli-Fi, es decir, de ficción climática, que es un subgénero cada vez más popular por razones obvias: la novela de 2020 de Kim Stanley Robinson *The Ministry for the Future*. Esa novela presenta una trama en un futuro cercano sobre una forma realista de reducir las emisiones de CO2 y así revertir el calentamiento global.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Metelmann, J. y Welzer, H. (eds.) (2020), *Imagineering. Wie die Zukunft gemacht wird*, Fischer.
- Mulgan, G. (2020), “*The Case for Exploratory Social Sciences*”: <https://www.geoffmulgan.com/post/the-case-for-exploratory-social-science>.
- Paul, Heike (ed.), *Critical Terms in Futures Studies*, Palgrave-MacMillan, 2019.
- Robinson, K. S., *The Ministry for the Future*, Orbit, 2020.
- Vilar, G. (2021), *Disturbios de la razón. La investigación artística*. Machado.

#### PALABRAS CLAVE

investigación artística, estudios de futuro, ficción, hard Sci-Fi, cognitivismo en estética.

# Patricia García Gómez

## Universidad de Murcia

### Intervenir la tecnología para intervenir el futuro: repensando lo posible con Daniel Canogar

En la presente comunicación tratamos de indagar en las características de la temporalidad en la era del “presentismo”. Un “presente extendido”, identificado con una “realidad capitalista” en la era del “posfordismo” (Fisher, 2016), en el que nada cambia, en el que habría que lamentar el cierre absoluto de la posibilidad del actuar político: tanto a nivel de las instituciones como a nivel de un sujeto colectivo, que ya no existe, desaparecido ante la aniquilación del espacio público, (ya solo entendido como ese espacio donde coinciden un “conjunto de individuos con intereses particulares”). Tratamos de discutir, en realidad, en diálogo con la obra del artista Daniel Canogar, la idea de que ese régimen presentista, que caracterizaría nuestros modos de estar en el mundo hoy, sea todo lo que tengamos que decir del presente, todo lo que tengamos que esperar del futuro: apenas nada, nada más que una innovación constante de un “lo mismo” repetitivo. Que nuestra experiencia se haya reducido y aplanado tanto que no quede más que un presente estancado en sí mismo, con ojos sólo para sí.

Este aplanamiento de la vida, como el de las pantallas, no parece ya dejarnos otra salida que no sea la de una vuelta atrás, hacia un “equilibrio primitivista” (Fisher, 2016 p. 148), como reclama una nostalgia tecnófoba, irritada ante una juventud que debería dejar de mirar a sus dispositivos y empezar a mirar a la realidad. ¿Qué pasa, sin embargo, cuando la realidad, que no es otra cosa que la naturalización de un ideología, como indica Fisher (2016, p. 42), está tan incrustada dentro que ya da igual hacia dónde mires? ¿Es lo tecnológico necesariamente incompatible con la revolución? ¿La modernización y el avance, así como la globalización y la “universalidad”, pueden ser únicamente leídos en clave de un progreso neoliberal que nos lleva al desastre? Y, lo que es más importante todavía: ¿es posible todavía un tiempo de revolución, un actuar en el mundo? ¿Es posible todavía una relación con el ahora, con el mundo y con el otro, un espacio compartido, una producción del deseo, una imaginación del futuro, que no estén intervenidos por las dinámicas de la realidad capitalista?

El capital se ha hecho con la infraestructura tecnológica tanto como con nuestra producción libidinal, de tal manera que no parece haber ya otro mundo posible en el que, tanto una como otra, puedan funcionar, fuera de esa economía de consumo (Fisher, 2016 p. 143). Es por ello por lo que el motor de la historia se ha parado: porque el deseo ya solo apunta a un lo mismo, por mucho que no acabe satisfaciéndose nunca. Porque la tecnología está sólo al servicio de que ese lo mismo se actualice constantemente, de que no quede un espacio y un tiempo para soñar una alternativa. ¿Qué pasa, sin embargo, si las pensamos como fuerzas para abrir lo posible?

#### BIBLIOGRAFÍA

- Berardi, Franco. 2019. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019.  
Fisher, Mark. 2016. *Realismo Capitalista. ¿No hay Alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.  
Han, Byung-Chul. 2015. *El aroma del tiempo. Un ensayo sobre el arte de demorarse*, Barcelona, Herder, 2015.  
Han, Byung-Chul. 2021. *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*, Barcelona, Taurus, 2021.  
Hartog, Francois. 2007. *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*. México, Universidad Iberoamericana, 2007.

#### PALABRAS CLAVE

arte, tiempo, futuro, tecnología, potencia.

# Ilia Galán Díez

## Universidad Carlos III de Madrid

### Urbanismos utópicos actuales y contextos espaciales

El urbanismo tratado no solo de modo práctico sino también como una dimensión simbólica y estética de la vida entre edificios con sentido orgánico, que entre sí parecen dialogar, ha permitido algunos proyectos tan asombrosos ya en el siglo XX como el de La Scarzuola, en Umbría (Italia); una ciudad ideal diseñada para la meditación y la elevación ideal que proyecta a la humanidad. También en Port Sunlight (Liverpool, Reino Unido) se dio en el mismo siglo un proyecto de integración social y estética, incluyendo la Lady Lever Art Gallery, para los obreros. En cambio hoy, los proyectos digitales, como el urbanismo de Google, (SidelWalk en Toronto y otros) han cambiado algunos puntos de vista. Desde el Renacimiento italiano son conocidos proyectos como el de Pienza en Toscana o el Parco de I Monstri, en Bomarzo, que han ido mutando en su proyección. Analizar los modelos actuales de un modo comparativo, fundamentalmente en los elementos estéticos, puede darnos una interesante perspectiva. La integración o no de esos proyectos en ciudades que tienen un núcleo histórico muestra también ese contraste. La lógica de la ruptura (Londres) o la lógica del “ecosistema cultural”, como Siena, Venecia, Toledo o, hasta cierto punto, París, establecen diversos criterios que a menudo son contrapuestos. La influencia en las barriadas nuevas de Fritz Lang, *Metrópolis* o George Lucas, *Star Wars* es continua en esos modelos estéticos que a la vez pretenden ser ciudades eficientes. ¿Cómo desarrollar un discurso coherente de criterios a la hora de contemplar las ciudades nuevas o las que crecen con modelos diferentes?

#### BIBLIOGRAFÍA

Gretchen Wilkins (Ed.), *Distributed Urbanism: cities after Google earth*. New York, Routledge, 2010.

Piyushimita (Vonu) Thakuria, Nebiyu Tilahun, Moira Zellner (Eds.), *Seeing Cities Through Big Data: Research, Methods and Applications in Urban Informatics*, Cham, Springer, 2017.

Thomas Raffles Davidson, *Port Sunlight*, Londres, 1916.

Giovanni Battista Mannucci, *Pienza, arte e storia*, Pienza, 1927.

Michele Lancione & Colin McFarlane, *Global Urbanism: Knowledge, Power and the City*, Milton, Taylor and Francis, 2021.

#### PALABRAS CLAVE

urbanismo, digital, utopía, ciudad, estética.

# Rosa Fernández Urtasun

## Universidad de Navarra

### El tejido en la intersección del espacio y el tiempo

En 2007 la diseñadora Irma Boom ganó la Medalla de Oro al “Libro Más Bonito del Mundo” de la Feria del Libro de Leipzig por su catálogo de la artista textil Sheila Hicks. Hicks es una de las mayores expertas actuales en este arte, heredera directa de Anni Albers y la escuela textil de la Bauhaus. En ese magnífico libro colaboraba también Arthur Danto con un artículo que da el título al libro: *Weaving as Metaphor*. Danto toma este concepto de *El político* de Platón, quien usa la metáfora del tejer señalando que cada movimiento realizado por el tejedor debe tener en cuenta siempre el conjunto del tejido. Del mismo modo, el objetivo del político debe ser el conjunto del Estado, y su arte de gobierno debe consistir en entramar las diversas virtudes sociales sin permitir que unas dominen más que otras.

Esta metáfora que Platón aplicaba con soltura al gobernante no la hubiera empleado nunca para definir al artista, a quien consideraba espejo inerte, imitador, copista pasivo, en quien no cabía nada que pudiera reconocerse como original y creativo. Sin embargo, para la estética contemporánea sería perfectamente pertinente. En el arte de nuestro tiempo se busca con frecuencia subrayar una dualidad que en el arte de tejer, quizá más que ningún otro, se ha mantenido siempre viva: la doble perspectiva del proceso y el resultado final.

Pero además, esa metáfora también puede aplicarse al lugar fronterizo en el que se encuentra el propio arte del tejido: la urdimbre fija subrayaría su perspectiva espacial mientras que la trama móvil señalaría la dimensión temporal que lo liga al texto literario, que es otra manera de tejer. Ya desde los relatos griegos, el tejer y destejer de Penélope en la *Odisea* es una acción que oculta y muestra al mismo tiempo la voz omitida de la mujer en el mundo antiguo, algo que todavía se ve con más claridad en el mito de Procne y Filomela, en el que las bárbaras acciones de Tereo no pueden ser denunciadas de otro modo que a través de un tapiz.

Asimismo, fueron las mujeres confinadas a los telares las que con el tiempo devolvieron al tejido su dimensión espacial. Cuando la Bauhaus, negando sus propios principios, restringió el acceso a las mujeres a otros talleres, desde el de tejidos Gunta Stölzl, Anni Albers y Marli Ehrman reinventaron las posibilidades formales y funcionales de las fibras, una búsqueda que acabaría transformando el arte textil dándole un giro hacia la abstracción. Más adelante, Claire Zeisler y Lenore Tawney extenderían los límites del tejido creando las primeras obras tridimensionales, de carácter monumental, que dieron lugar a un nuevo tipo de escultura.

Esa tradición femenina transgresora se ha continuado en múltiples autoras contemporáneas (como Louise Bourgeois, Joana Vasconcelos o Cayce Zavaglia). Asimismo, la doble dimensión espacio temporal del arte del tejido ha seguido viva en instalaciones y acciones performáticas como las de Christo y Jeanne-Claude, Joseph Beuys, Neil Gaiman o la reciente exposición de Cecilia Vicuña en el Museo Guggenheim de Nueva York.

#### BIBLIOGRAFÍA

Casadesús Bordoy, Francesc, “El arte de tejer como paradigma del buen político en Platón”, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Supl. 3 (2010) 9-18.

Hemmings, Jessica ed., *The Textile Reader*, London, Bloomsbury, 2019.

Piquer Sanclemente, Ruth, “Penélope y el tejido del tiempo”, *XVI Seminario de Arqueología Clásica*, Madrid, Universidad Complutense, 2008.

<http://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento12536.pdf>

Stritzler-Levine, Nina ed. Sheila Hicks: *Weaving as Metaphor*, New York, Bard Graduate Center, 2018.

Vadillo, Marisa, “El triunfo de las diseñadoras invisibles: la Bauhaus en femenino”, *i+Diseño*, 1 (2009): 27-34. DOI: <https://doi.org/10.24310/Idisen.2009.v1i.12730>

#### PALABRAS CLAVE

tejido, texto, Danto, mitos, Bauhaus.

# Chiara Falcone

## Università della Calabria

### Experiência-limiar: espaço-tempo intersticial do sentir comunal, entre estética e transformação social

A contribuição foca-se na ideia de *experiência-limiar* no debate contemporâneo: a partir das reflexões do filósofo Byung-Chul Han e da socióloga Vincenza Pellegrino, pretende propor uma leitura do *limiar* como *espaço-tempo intersticial do sentir comunal*, indagando as relações entre a mudança de percepção e as transformações sociais.

O debate contemporâneo sobre a experiência estética evidencia a falta da dimensão comunal, devida a intervenção da organização capitalista em todas as áreas da vida diária. Na atual sociedade do controlo psicopolítico as experiências se convertem em dados constantemente comercializados pelos dispositivos de mercantilização e os rituais, que ritmavam as existências individuais e coletivas, desaparecem. A atrofia da experiência torna-se mais acuta e a incapacidade de tecer vivências comuns restringe o horizonte de expectativas coletivas.

Por meio da experimentação de práticas compartilhadas, podem ser vivenciados, no dia-a-dia, *intervalos performativos* que contrastam o individualismo anestésico e promovem uma sensibilidade compartilhada: práticas artísticas, atividades de revitalização social e de conscientização ecológica criam *lugares marginais*, que contrastam os habitus convencionais do senso comum através o aprofundamento da sensibilidade relacional. São *áreas de intersecção*, úteis para dismantlar os automatismos do cotidiano e para remodelar tempos e espaços característicos da vida contemporânea.

Os limiares, espaço-tempo do *intervalo coletivo*, são *espaços entre* onde experimentar o *dever*, trazendo a potência da *experiência fluxo* na vida cotidiana; *vivências de re-sensibilização*, favorecendo a *partilha da experiência*, e a capacidade de sentir a *comunalidade*.

A percepção sensível destas *experiências experimentadas* tem uma função particularmente regeneradora, levando a ver o mundo desde perspectivas inéditas: as experiências estéticas, assim, tornam-se estratégias de mudança, individual e coletiva. As práticas criativas exigem um aprofundamento estético, que traz o questionamento do óbvio e a reativação do potencial imaginativo, capaz de notar, na profunda experimentação do aqui e agora, os *rebentos de futuros possíveis*. Os *limiares* tornam-se *exercícios cotidianos da prática utópica*, que lançam as bases para uma rearticulação da vivência diária, dando atenção à dimensão sensível, ecológica e comunitária.

O tema da *experiência do entre* liga, portanto, dinâmicas estéticas e sociais, delineando um *uso da vida* que supera as separações dicotômicas entre espaço urbano e rural, tempo livre e tempo de trabalho, evidenciando a interação relacional que envolve as diferentes dimensões da vivência cotidiana.

A contribuição tratará deste assunto, juntando análise teórica das referências com relatos coletados durante as entrevistas feitas para uma pesquisa em curso sobre o tema.

#### BIBLIOGRAFIA

- G. Agamben, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Vicenza, 2017.  
J. Gil, *Caos e Ritmo*, Relógio d'Água, Lisboa, 2018.  
B. Han, *O aroma do tempo. Um ensaio filosófico sobre a arte da demora*, Relógio d'Água, Lisboa, 2016.  
V. Pellegrino, *Futuri possibili. Il domani per le scienze sociali di oggi*, Ombre corte, Verona, 2019.  
E. O. Wright, *Envisioning real utopia*, Verso Books, New York, 2010.

#### PALAVRAS-CHAVE

limiar, sentir comunal, experiência estética, práticas criativas, transformação social.



# Matheus Filipe Alves Madeira Drumond

## Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

### Fernanda Gomes: eloquência do silêncio

Que pode um trabalho de arte frente a atenção solicitada pela civilização dos medias e sua profusão de imagens? Fernanda Gomes (Rio de Janeiro, 1960 -) é artista conhecida por sua insistência em exposições-obras, espécies de instalações muito particulares, capazes de configurar a obra a partir do espaço e tornar o espaço parte de seu jogo. Embora o termo *site specific* seja corrente para denominar obras como essas, as construções espaciais de Fernanda Gomes não chegam a se apropriar da particularidade dos espaços ocupados, ao menos não num sentido semântico, senão que neles instauram uma dinâmica privilegiada de visualização. O privilégio do visível, ainda que pareça fulcro comum das artes visuais, encontra em sua produção um posto singular: explorar aquilo que no objeto não pode ser contemplado pela linguagem. Isto é, explorar o que no(s) objeto(s) só pode ser silêncio pois não chega a ter significado. A percepção e a atenção exaustiva convocada para contemplar infinitas tonalidades de branco, organizações ininteligíveis de objetos, gamas inúmeras de papéis rotos e pálidos, ao passo que insinuam uma estratégia de recepção singular, apontam a essa paragem diante daquilo para o que só há silêncio. Ou, ainda que haja palavra e, por sua vez, sentido, a demora em sua formulação indica que há aí uma estratégia de atenção. Paragem, demora, atenção, todos os termos assinalam um problema de tempo. Mais que um envolvimento espacial, a obra evoca uma certa duração, um tempo singular da recepção. Nosso intento nesta exploração será demonstrar com a obra de Fernanda Gomes, amplamente perpassada pelas pequenas percepções e pela atenção exaustiva, formula uma estratégia de recepção singular – distinta da fugacidade da atenção hodierna e da intensiva discursividade do campo contemporâneo das artes. Aliás, a hipótese de uma recepção singular é amparada pela constante recusa em atribuir nomes às obras e exposição (corriqueiramente intituladas com seu próprio nome, mais por insuficiência que por intenção), a insistência em destituir o poder das interferências discursivas curatoriais, sem que com isso suplemente o campo semântico do trabalho com sua própria subjetividade e vida.

#### BIBLIOGRAFIA

CELAN, Paul. A arte poética: O meridiano e outros textos. Trad. João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prose du monde*. Paris: Gallimard Tel, 1992.

RAMOS, Maria (Org.). *Fernanda Gomes*. Porto: Fundação de Serralves, 2006.

#### PALAVRAS-CHAVE

Fernanda Gomes, arte contemporânea, instalação, tempo, silêncio.



Figura FERNANDA GOMES. Atelié, 2015, Pat Kilgore

# Biondi Valeria

## Universidad Carlos III de Madrid

### El tiempo y el espacio en la pintura de Francis Bacon

Según Francis Bacon el cuerpo es un filtro, un filtro entre nosotros y el mundo. En su pintura, la centralidad del hombre deja espacio a pocos elementos más; sin embargo, son estos mismos los que pueden permitirnos hacer un análisis del tiempo y del espacio en su obra artística.

La creación de su pintura pasa a través de dos canales principales: la fotografía y el cine. Estas influencias son las que ayudan a definir el espacio. La soledad del hombre, junto con su deformación, contrastan con los colores de los fondos; además, debido al tamaño de las obras, dichos fondos, muchas veces de colores vivos, llegan al espectador de manera impactante: esto genera una cierta tensión entre los que podemos definir como dos niveles distintos. El artista suele poner sus obras en marcos grandes, quizás con la intención de cerrarlas definitivamente y, sin duda, de evitar cualquier tipo de narración. Pero en ocasiones, el solo marco no alcanza: Bacon suele pintar unas estructuras arquitectónicas alrededor de las figuras, haciendo del espacio un lugar donde aislarlas.

La cuestión del tiempo pasa a través de pequeños objetos, casi indicios que el artista deja en la obra, pero es la contemporaneidad del hombre representado, debido a sus vestimentas, lo que nos permite colocar a estos protagonistas en una condición temporal, y también existencial, cercana a nosotros. Si por un lado hay muchísimos elementos que nos conducen hacia una indefinición del sujeto, véase la falta de forma tanto del cuerpo como del rostro, y también hacia un espacio y un tiempo donde por un momento parece asomarse una presencia humana; por otro lado, hay elementos que inequívocamente definen el tiempo y el espacio de ese hombre que termina siendo un hombre de nuestros tiempos.

A partir de estos elementos, el tiempo y el espacio, logramos identificar aquellos aspectos personales y sociales que el artista introduce en su pintura, descubriendo que las arquitecturas que atrapan a las figuras representan la represión de la cual el hombre trata de escaparse, manifestándose a través de un cuerpo que vive nuestro mismo tiempo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arya, R. (2012). Constructions of Homosexuality in the Art of Francis Bacon. *Journal for Cultural Research*, 1, 16, 43-61.  
Bacon, F. (1996). *Entretiens avec Michel Archimbaud*. Paris: Gallimard.  
Deleuze, G. (2004). *Francis Bacon: the logic of sensation*. London: Continuum.  
Leiris, M. (2004). *Francis Bacon, face et profil*. Paris: Albin Michel.

#### PALABRAS CLAVE

hombre, presencia, contemporaneidad, cuerpo.

# Ada Naval García

## Universidad Pompeu Fabra / Università Ca' Foscari

### Polaridades florentinas: el velo de la Ninfa, la carne de Venus

En la ponencia que se presenta para «8º Encuentro Ibérico de Estética: “Espacios y tiempos en la estética y el arte”» se pretende analizar la influencia de un método tan importante para la estética y la teoría de las imágenes como es el de Aby Warburg. Em relación a la temática “espacios y tiempos” se propone discutir el libro de Georges Didi-Huberman *Venus rajada* en relación al concepto de *Einfühlung* del pensador alemán. Um concepto clave, y temprano, sobre la relación entre arte-público y, también, sobre cómo nos habla la obra de arte de aquello que tiene escondido. Espacios porque se plantea la dualidad entre el cuerpo desnudo, el cuerpo tapado y su función estética desde su colocación en una alcoba matrimonial a ser el cuadro mejor colocado de un museo. Tiempos porque los vestidos pegados al cuerpo en movimiento recuerdan un movimiento pagano, porque la lectura de la desnudez avanza desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, y se transforma –por supuesto- hasta hoy. Espacios y tiempos, pues, porque una imagen encierra sus nudos.

*Venus rajada* constituye un ejemplo temprano de la asimilación del método warburgiano que Georges Didi-Huberman ha dejado plasmada durante toda su obra. Quizá, con mayor ahínco, en la denominada serie Ninfa en la que dedica cuatro libros a explicar y ampliar el método de Warburg a través de la figura de la joven en movimiento.

Los dos puntos más importantes de la comunicación que se presenta son:

1. Polaridades florentinas: analizar la desnudez de Venus en los cuadros renacentistas y pensar su paradoja entre la belleza y la crueldad. Esto, además, crea una clara paradoja con el movimiento del vestido de la Ninfa, motivo fundamental en el pensamiento de Warburg y que, como hemos dicho, llega hasta Georges Didi-Huberman.
2. Velos abiertos, adheridos: La *desnudez abierta* en contraposición de los vestidos em movimiento de la Ninfa. Si el cuerpo desnudo y armónico de Venus cubre sus entrañas – crueldad – y el vestido de la joven en movimiento se pega al cuerpo para revelar su interior, ¿cuál es el espacio de revelación? ¿Dónde habla la imagen? ¿Qué nos dice?

Se plantea también, pues, la función mnémica de las imágenes. La memoria previa con la que observamos un cuadro que nos permite, o no, desentrañar, abrir la imagen para *ver*.

#### BIBLIOGRAFÍA

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999 (*Venus rajada. Desnudez, sueño, realidad*, trad. de Juana Salabert, Madrid, Losada, 2005).  
DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002. (*La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009).  
DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ninfa fluida: Essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard, 2015.  
WARBURG, Aby, *Gesammelte Schriften, I, 1-2. Die erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, ed. H. Bredekamp y M. Diers, Berlin, Akademie Verlag, 1998 [1ª ed. 1932].  
AGAMBEN, Giorgio, *Nudità*, Roma, Nottetempo, 2009. (*Desnudez*, Anagrama, Barcelona, 2011).

#### PALABRAS CLAVE

apertura, desnudez, Didi-Huberman, movimiento, Warburg.

# Ana Rita Fernandes Carvalho de Sousa Lobo

## Desassossego identitário e espaçotemporal na *Street Art*

Um dos elementos mais notáveis da estetização do tecido urbano é a Street Art. Esse fenómeno remonta aos anos 60 mas só recentemente é um tema de discussão teórica entre filósofos. Riggle (2010) define a Rua como um espaço que permite a expressão livre de uma entidade e uma obra de Street Art se usar a rua como recurso artístico. Bacharach (2015) considera que existem dois pré-requisitos necessários para que um objecto se torne Street Art: a sua ilegalidade, ou não- consensualidade, e o activismo artístico uma vez que é concebida para desafiar e transformar a experiência dos espectadores, acerca de si mesmos e do seu ambiente, desafiando os a entrar num particular jogo de linguagem (Wittgenstein, 1953) onde a disputa pelo sentido cria regras próprias e marginais.

A Street Art evoluiu para formas interdisciplinares complexas de expressão artística, tornando-se um terreno de experimentação, em que o sujeito comum e o quotidiano transformam-se em objectos contemplativos. O aparecimento da Street Art deriva fundamentalmente do Graffiti, um movimento iniciado em Filadélfia e Nova Iorque, e da Pop Art de Andy Warhol mais concretamente com este colapsa totalmente com a distinção formal da modernidade entre arte e quotidiano (Riggle, 2010), conseguindo que objectos quotidianos (ex: lata de sopa Campbell) se transfigurassem em objectos artísticos.

Argumentamos que a Street Art tem características que permitem gerar atmosferas e disposições afectivas específicas, tendo estas relevo suficiente para serem alvo de debate filosófico. As características seleccionadas são o não-consentimento (Bacharach, 2015), a transitoriedade e a autenticidade expressiva (Dutton, 2003) que alegamos terem potencial para criar no espectador uma atmosfera e uma disposição afectiva a que chamamos desassossego identitário e espaçotemporal. Estas três características asseguram a argumentação de que a Street Art facilita experiências que desafiam a estabilidade da experiência de identidade e espaçotemporal. Reforçamos que a experiência estética da Street Art perturba o conhecido, por recorrer a pessoas comuns e a objectos quotidianos de modo não-familiar ou estranho, questionando valores e crenças enraizadas em costumes e hábitos. A Street Art evoca-nos o alvoroço do Homem Louco Nietzscheano (Gaia Ciência §125) gerador de uma atmosfera e afectos impulsionadores de novas perspectivas em relação ao conhecimento.

Utilizarem neste trabalho alguns exemplos conhecidos da Street Art, como Banksy, Keith Haring ou Jean-Michel Basquiat, e introduzimos um novo artista português, Superlinux, que também nos permite compreender a extensão do desassossego.

### BIBLIOGRAFIA

- Andrzejewski, A. (2017). Authenticity Manifested: Street Art and Artification, *Rivista di estetica*, 64,167-184.  
Baldini, Andrea Lorenzo (2022). What Is Street Art? Estetika: *The European Journal of Aesthetics* LIX/XV, no. 1 (2022): pp.1-21.  
Bacharach, S. (2015). Street art and consent, *British Journal of Aesthetics*, LV, 4: 481-495.  
Dutton, D. (2003). Authenticity in art, In Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford University Press. pp. 258-274.  
Riggle, A. (2010) Street art: The transfiguration of the commonplace, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, LXVI, 3: 277-281.

### PALAVRAS-CHAVE

Street-Art, transitório, autenticidade, não-consentimento, desassossego.

# Irene Ballesteros Alcaín

## Universidad Complutense de Madrid

### Ritualidades seculares: la performance como espacio de encuentros y de comunidad

Desde los comienzos de las primeras sociedades, el ritual y sus prácticas se convirtieron en un eje fundamental para la cohesión social. La función del ritual no era solamente la de la transmisión del contenido religioso y de comunión con las fuerzas de la naturaleza y con los dioses: también eran una forma de mejorar la cohesión social. Durante el tiempo que duraba el ritual, los miembros de la comunidad detenían su actividad para asistir al evento, como participantes activos o como simples espectadores, sumiéndose en un estado de liminalidad del que emergían, al terminar el rito, como nuevos individuos. Independientemente de que se tratase de un rito de paso o un rito cíclico unido a los cambios de estación o la celebración de ceremonias a los dioses, el ritual purificaba y, llevados por la fuerza de la experiencia de la catarsis, los espectadores renacían en nuevos individuos. De este modo, la comunidad también renacía, reforzando y reparando los vínculos que unían a todas las partes del entramado social. La llegada de las distintas olas de secularización en el mundo contemporáneo fue relegando los rituales a un segundo plano, y finalmente a un tercero, convirtiéndose estos una mera decisión personal que se vive en privado y, en numerosas ocasiones, de forma individual. Los rituales como forma de cohesión social se fueron desligando de lo religioso para tomar la forma de costumbres, es decir, de aquellos comportamientos repetidos de manera más o menos rutinaria por todos los miembros de la sociedad. Los rituales pasaron entonces a ser algo pequeño, prácticamente inadvertido para quien no prestase atención. Sin embargo, el avance de la globalización en las grandes ciudades, junto con el colonialismo y las oleadas migratorias, modificaron el mapa social para convertir sociedades más o menos homogéneas en comunidades cosmopolitas. Los nuevos rituales seculares también fueron desapareciendo en la amalgama de culturas que convivían en un mismo entorno, con la influencia de internet y las nuevas tecnologías, hasta llegar al momento actual en el que las costumbres se van disipando para dar lugar a nuevas formas de socialización. A medida que la sociedad cambiaba, el arte también lo hacía. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX nuevas formas de hacer arte irrumpieron en el panorama artístico, entre ellas la performance. La performance, en algo que tiene en común con el happening, posee una característica esencial que la diferencia de otras formas artísticas: su temporalidad y espacialidad. En la performance, independientemente de si necesita de atrezo o no, es necesario un espacio en particular, unos movimientos particulares, que la convierten en un evento irreplicable tanto para aquel que asiste como para el performer. Ambos se sitúan en la disposición afectiva de ser conmovidos y en la liminalidad para luego renacer, en un evento que revitaliza valores y sentimientos colectivos y que une a los asistentes en la experiencia a través de lazos invisibles. El tiempo se detiene, para volver a reanudarse en una realidad cambiada para todos los participantes.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alexander, J.C., Giesen, B. y Mast, L. (eds.) (2006). *Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics and Ritual*. Cambridge University Press.
- Bell, C. (1997). *Ritual: Perspectives and Dimension*. Oxford University Press.
- Han, B.-C. (2020). *La desaparición de los rituales*. Herder Editorial.
- Joas, H. (2012). Oleadas de secularización. En I. Sánchez Ycera y M. Rodríguez Fous (Eds.), *Dialécticas de la postsecularidad. Pluralismo y corrientes de secularización*, (pp. 187-202). Editorial Anthropos.
- Turner, V. (1977). *The ritual process: Structure and Anti-Structure*. Cornwell Paperbacks.

#### PALABRAS CLAVE

ritual, performance, tiempo, sociedad, secularización.

# María del Carmen Caballé Tutosaus

## Universidad Complutense de Madrid

### Estética y percepción artística como conocimiento del mundo en Maurice Merleau-Ponty

«El hombre no es un espíritu y un cuerpo, sino un espíritu con un cuerpo, y que solo accede a la verdad de las cosas porque su cuerpo está como plantado en ellas»

(Merleau-Ponty, 2003: 23-24)

Para Merleau-Ponty el sujeto no es una consciencia pura y desencarnada, sino que el sujeto es una consciencia encarnada en cuerpo. Siendo el cuerpo lo fundamental de *ser en el mundo*, pues es un cuerpo que toca y es tocado, que escucha, huele, ve y se mueve en el espacio y habita un tiempo. Esto se realiza a través del percibir, y éste percibir es un situarse en el mundo, por tanto, es un *percibo luego existo*.

Merleau-Ponty enfatizará que: «mi cuerpo existe orientado hacia todas las percepciones». Se crea así un *esquema corporal* que, en última instancia, es una manera de expresar que mi cuerpo está en el mundo; y que tiene una intencionalidad, que es el sujeto de la percepción.

El afán positivo y propositivo que Merleau-Ponty introduce con la apelación a la *Fe Perceptiva* como relación inaugural con el objeto, y el importante posicionamiento epistemológico que allí está implicado, provoca la rehabilitación de lo sensible que tiene como consecuencia la comprensión de la percepción como «intuición donadora originaria».

Por tanto, para Merleau-Ponty la percepción es el *Boden* (suelo) de llegar al conocimiento del *ser en el mundo*, y la estética se convierte para éste en el estudio de la percepción artística y actúa, asimismo, como revelador metafísico que nos enseña a descubrir lo invisible de lo visible. Esta visión encarna la dialéctica de lo singular y lo universal, entendiéndolo con ello que el arte desvela y comunica aquellos significados intersubjetivos que aspiran al conocimiento de la verdad, de modo que nos libera de nuestra experiencia perceptiva cotidiana automatizada.

La percepción habitual y la percepción artística se producen, de este modo, en el mundo percibido, aunque mientras la primera se crea respecto a unos fines útiles de las cosas, la artística se confiere en esencia de las cosas, haciendo visible concepción y percepción superando la dualidad sujeto-objeto y acercándonos al *Lebenswelt* o mundo de la vida, y haciendo de la percepción el mecanismo de hacer presente mi *ser en el mundo* gracias a una deformación coherente de todas nuestras herencias culturales, descubriendo en la relación interior-exterior esa realidad dialéctica que somos.

Es por tanto que la experiencia estética de Merleau-Ponty es una manera privilegiada de acceso al *Ser*, porque consigue manifestar la cara invisible de lo visible; pero el arte no es autosuficiente, sino que requiere de la percepción y tiene la misión de reeducar esta com respecto a lo que el automatismo cotidiano invisibiliza, teniendo un inusitado poder de iluminación ayudándonos a comprender lo que nos rodea y a transformarlo a través del juicio crítico.

Gracias al arte la visibilidad se encarna y tomamos consciencia de nuestra situación en el espacio y tiempo del mundo percibido creando relaciones de significados, transformando el mundo en visibilidad al mismo tiempo que revoluciona nuestra manera de verlo, haciendo existir al mismo a través de la percepción por nuestros cuerpos, espacios, movimientos y gestos.

«Nuestras relaciones con el espacio no son las de un puro sujeto desencarnado con un objeto lejano, sino las de un habitante del espacio con su medio familiar»

(Merleau-Ponty, 2003: 23)

#### BIBLIOGRAFÍA

Merleau-Ponty, M. (1977) *Sentido y Simbólico*, Madrid: Península.

Merleau-Ponty, M. (1986) *El ojo y el espíritu*, Barcelona: Paidós.

Merleau-Ponty, M. (1993) *Fenomenología de la Percepción*, Barcelona: Planeta.

Merleau-Ponty, M. (2002) *El mundo de la percepción: siete conferencias*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Merleau-Ponty, M. (2010) *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires: Nueva Visión.

#### PALABRAS CLAVE

estética, fenomenología, Maurice Merleau-Ponty, percepción artística, cuerpo, espacio.

# João Peneda

## Universidade de Lisboa

### O “inconsciente óptico” a partir da fotografia

A nossa proposta procura analisar e reflectir sobre o modo como a fotografia transformou a nossa relação com o espaço-tempo (tema do vosso VIII Encontro). Walter Benjamin foi o primeiro a investigar a especificidade deste novo meio e as consequências da sua invenção (1839) para a arte, em especial para a pintura; também com efeitos na nossa percepção do mundo. Benjamin sublinha por isso a tese de Lhote: “cada nova técnica corresponde uma nova óptica”. A abordagem marxista permitiu a Benjamin explicitar o modo como as condições materiais e técnicas da existência mudam a nossa relação com a arte. Interessou-lhe em especial a fotografia e o cinema como dispositivos de reprodução e edição da realidade captada. Das suas reflexões destacamos sobretudo dois conceitos fundamentais: “inconsciente óptico” e “aura”.

Na senda da invenção da psicanálise, Benjamin defendeu que a câmara revela o “inconsciente óptico”, ou seja, aspectos não conscientes da nossa percepção do mundo. Na verdade, estamos a falar daquilo que não é visível no visível, ou seja, a fotografia explora o que vai além da nossa capacidade perceptiva, quer do ponto de vista espacial, quer do ponto de vista temporal. A câmara permite captar o que permanece imperceptível à visão humana normal, expandindo a nossa experiência perceptiva em várias direcções. De facto, a fotografia dá-nos a sensação de podermos anular os sortilégios do tempo, quebrando o que parecia irrevogável na nossa existência. Fixa e eterniza aquilo que ocorreu apenas uma vez, o momento presente, justamente o que há de mais fugaz. Contudo, esta posse é imaginária e simbólica, e não real. Todavia, a fotografia não deixa de nos confrontar com o real, com o impossível (Lacan), que o conceito de aura em Benjamin permite clarificar.

Na *Pequena história da fotografia* (1931), o autor apresentou a sua definição lapidar de aura: “uma estranha trama de espaço e tempo: o aparecimento único de uma lonjura, por muito perto que esteja.” Seguindo uma mesma linha de pensamento, Susan Sontag afirmou que “a fotografia é uma pequena fracção tanto do espaço como do tempo.” Não nos podemos esquecer contudo que o potencial da fotografia decorre também dessa delimitação, do facto de ser um fragmento espaciotemporal. Na última fase da sua reflexão (*Sobre alguns Temas em Baudelaire*), Benjamin afirmou que “ter a experiência da aura de um fenómeno” seria “dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar” (den Blick aufzuschlagen). Nas palavras de Didi-Huberman, “um poder do olhar atribuído ao próprio objecto olhado por quem olha: «isto olha-me».” Esta ideia teve depois as suas sequelas e declinações em autores como Merleau-Ponty, Sartre, Lacan e Barthes. Terminaremos com uma avaliação crítica destas investigações sobre olhar e sobre o modo como a fotografia lida com o espaço-tempo, na companhia de exemplos da história da arte

<sup>1</sup> “Pintura e fotografia (Cartas de Paris II)” in *Modernidade*, Lisboa, Assirio & Alvim, 2006, p. 306.

<sup>2</sup> “Ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.” *Ibidem*, p. 254 (GS II, p. 378).

<sup>3</sup> SONTAG, Susan, *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Quetzal, 2012, p. 24.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 142 (GS I, p. 647).

<sup>5</sup> « Le second aspect de l'aura, que est celui d'un pouvoir du regard prêté au regardé lui-même par le regardant: «cela me regarde.» » DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 104.

#### BIBLIOGRAFIA

CLAASS, Arnaud, *Du temps dans la photographie*, Filigranes Éditions, Trézélan, 2014.

BENJAMIN, Walter, *Modernidade*, Lisboa, Assirio & Alvim, 2006.

#### PALAVRAS-CHAVE

fotografia, espaço-tempo, inconsciente óptico, aura, real.



# João Constâncio

## Universidade Nova de Lisboa

João Constâncio é Professor Catedrático do Departamento de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa, onde se doutorou, em 2005, com uma dissertação sobre imagens e concepções da vida humana em Platão. As suas publicações incluem um vasto número de artigos e volumes dedicados ao pensamento de Nietzsche, entre eles *Arte e niilismo: Nietzsche e o enigma do mundo* (tinta-da-china 2013). Tem escrito e leccionado também sobre questões fundamentais da Estética, da Antropologia Filosófica e da Filosofia da História nas obras de Kant, Hegel, Schopenhauer e Heidegger. Os seus projectos mais recentes incluem a publicação de uma tradução da *Lisístrata* de Aristófanes e o desenvolvimento de investigação em torno da questão do absurdo na filosofia e na literatura, em particular no teatro.

### Espaço e autoconsciência na *Lisístrata*, de Aristófanes

Segundo a *Fenomenologia do espírito* (PhG) de Hegel, a comédia aristofânica é o culminar da religião-arte dos gregos, o momento em que os deuses se tornam meras “nuvens”, e tudo se evapora excepto a subjectividade dos indivíduos, a autoconsciência. O espaço onde se move a personagem aristofânica é, por um lado, o espaço encantado da comédia dionisíaca, mas, por outro, é o espaço cujo céu é agora “despovoado” (PhG §741), de tal modo que se revela quando, na parábase, o coro se despe e tira a máscara é apenas, por detrás desta, o actor, na verdade o próprio Aristófanes como autoconsciência individual (PhG §744). Na comédia, esta dissolução do “universal”, da “eticidade” e dos “poderes substanciais” é ainda vivida como “consciência feliz”, como uma “certeza de si” que gera “bem-estar” (PhG §747). E, contudo, o que verdadeiramente resta no final da comédia é, sem que a comédia disso se aperceba, apenas o espaço desencantado do palco — o fim da arte, a morte de deus, a “consciência infeliz” (PhG §752).

A palestra procurará problematizar esta concepção hegeliana da comédia a partir de uma reflexão mais genérica sobre a relação entre espaço e autoconsciência.