

ENCONTRO DE ESTÉTICA E TEORIA DA CULTURA

EFÉMERO.
CRIAÇÃO.
ACONTECIMENTO.

16 DE SETEMBRO

SESSÃO I - O EFÊMERO I

Christine Buci-Glucksman filósofa, professora jubilada Paris 8 *L'Éthétique de l'Éphémère*
(em francês)

SESSÃO II - O EFÊMERO II

José Manuel Rodrigues fotógrafo

Margarida Medeiros crítica de fotografia

Pedro Costa cineasta

Luís Oliveira programador de cinema

Susana Mendes Silva artista plástica *A vida no presente*

João Fernandes programador cultural

Pedro Amaral compositor *Escrita - ou a inconsciência provisória do efêmero*

Paulo Ferreira de Castro musicólogo *Entre o efêmero e o musical: à escuta de Mallarmé e Debussy*

Luís Carmelo semiólogo *relator*

17 DE SETEMBRO

SESSÃO III - O ACONTECIMENTO I

Malcolm Miles ensaísta de teoria cultural *Art Happens - the creative imagination, the state of emergency, and moments of emergent formation* (em inglês)

Manuel Gusmão escritor

Teresa Cruz investigadora em ciências da comunicação

Jacinto Lageira investigador em estética *Événement et avènement (Acontecimento e advento,*
em francês)

SESSÃO IV - O ACONTECIMENTO II

Pedro Bandeira arquitecto *Arquitectura ou Revolução*

Delfim Sardo crítico de arte

João Tabarra artista plástico *A Receita, canções de embalar para o rebanho*

Miguel von Hafe Pérez curador *O acontecimento como não acontecimento - o sublime invertido na obra de Graham Gussin*

Tiago Guedes coreógrafo

Ana Pais crítica de teatro *Acontecimentos de carne e osso*

Pedro Cabral Santo artista plástico *Do Virtual ao desejo de espectador*

Carlos Vidal crítico de arte *Luz, opticalidade, pintura: uma contradição natural*

Idalina Conde socióloga *relatora*

Conferência de Encerramento

Christine Buci-Glucksman *De l'Éphémère à l'Ornement* (em francês)

RESUMOS

A vida no presente

Susana Mendes Silva

O título da comunicação é "emprestado" a Peggy Phelan. Em *Unmarked: the politics of performance*, esta autora reflecte sobre a ontologia da performance e afirma: "A única vida da performance é no presente. A performance não pode ser guardada, registada, documentada, ou participar na circulação de representações: uma vez que isso acontece, torna-se outra coisa".

A vida no presente revolve sobre alguns projectos da artista, nomeadamente aqueles em que existe uma forte componente performativa ou interventiva. Em algumas das suas performances, como *art_phone* (2002) ou a *bedtime story* (2007) apenas as pessoas que participaram sabem o que aconteceu, havendo inclusivamente um acordo tácito para não gravar ou recolher documentação sonora. Nestas performances a artista cria e joga com situações de intimidade com o público. A documentação que existe resume-se a algumas imagens (quando tal é possível) e ao arquivo de relatos, instruções e links em blogs sobre as obras. Noutros projectos, como "A vida nunca foi tão bela" (2004), existe uma forte ligação contextual. Tal faz com que determinadas obras apenas vivam e produzam sentido num local específico. Neste caso a obra instalada na montra de uma farmácia da Baixa do Porto, interpelava quem passava e lia o enigmático anúncio: "A vida nunca foi tão bela. Pergunte ao seu farmacêutico". A artista explicou ao pessoal da farmácia como deveriam agir e responder aos clientes. Na verdade, não teriam de fazer nada de complicado: a proposta passava pela curiosidade ser o mote para uma breve conversa sobre a vida e arte entre duas pessoas que habitualmente falam sobre receitas, remédios, doenças, saúde e sobre a própria vida.

A obra da Susana tem vindo a ser construída de forma rizomática, reflectindo sobre os espaços e os contextos para o trabalho, mas também decorre da sua posição no mundo enquanto pessoa e enquanto artista.

Escrita - ou a inconsciência provisória do efémero

Pedro Amaral

Pedro Amaral parte de uma análise da noção de "escrita" na criação artística, interrogando-se sobre a necessidade que a ela conduz e as consequências que dela advêm.

São examinadas as funções primordiais da escrita como acto duplo e indissociável de composição e de fixação. O exame de tais funções, por sua vez, incita a um percurso pela História da Música Ocidental, em particular, atentando ao desenvolvimento da própria escrita, tendo em conta os vários paradigmas de equilíbrio funcional, sem deixar de abordar os extremos opostos, que podemos designar, paradoxalmente, por uma *escrita sem fixação* (em determinados repertórios medievais ou populares) e uma *fixação sem escrita* (em certos modelos de "obra aberta", na segunda metade do século XX, e respectivos antecedentes, no domínio do surrealismo, nomeadamente).

Neste ponto torna-se inevitável o confronto entre, por um lado, fixação e volatilidade (no plano composicional), e, por outro lado, fixação e perenidade (da própria obra), aparecendo a escrita, uma vez estabelecida pelo autor na sua forma *definitiva*, como uma suspensão ilusória da dimensão temporal.

É importante entender o carácter ilusório de uma tal suspensão do tempo na obra acabada, o que nos levará a evocar determinados aspectos da análise schopenhaueriana das relações sujeito-objecto.

Independentemente desse carácter ilusório, porém, cabe interrogar-nos sobre a relação psicológica do autor com a obra, através, nomeadamente, das características aparentemente "atemporais" da escrita.

O que nos irá conduzir a uma mais ampla reflexão sobre uma observação paradoxal formulada, quase contemporaneamente, numa frase inacabada de Proust e numa estrofe de Pessoa/Álvaro de Campos.

Entre o efêmero e o musical: à escuta de Mallarmé e Debussy

Paulo Ferreira de Castro

L'Après-midi d'un faune pode ser lido como uma espécie de ars poetica, na sua exploração da polissemia da imagem da *respiração* (*o vento, o sopro, a inspiração poética, o nada...*); mas o poema constitui igualmente o reflexo de uma textura temporal *sui generis*, em que o presente é repetidamente posto entre parêntesis, na constante hesitação entre memória e desejo. O texto de Mallarmé parece elaborar-se a partir de um núcleo vazio, e nesse sentido oferece um testemunho eloquente do fascínio modernista pela dissolução da materialidade em jogos de forças contraditórias, em que a flexibilidade do “motivo” se tende a sobrepor à tradicional estabilidade do “tema”.

Qualquer tentativa de compreensão do *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy deveria levar em conta, por sua vez, a dimensão do diálogo inter-media, em que a determinação precisa da fronteira entre o poético e o musical se afigura pouco prometedora. O facto de o poema de Mallarmé se encontrar implicado, mas também ausente da partitura de Debussy, convida à investigação de uma série de paradoxos inerentes ao princípio de integração dos eventos poético-musicais, mais do que à dissociação de “parâmetros” segundo os critérios analíticos habituais, pondo em evidência o modo como as forças convocadas pelo compositor parecem (auto-)reflectir a própria matriz musical da invenção mallarmeana. A presente comunicação propõe uma abordagem às questões do efêmero, do instantâneo e do musical a partir da relação entre poesia e música no limiar do século XX, enfatizando a dialéctica de plenitude e melancolia que parece estar subjacente à apropriação estética do confronto entre o fugaz e o eterno, no cerne de uma visão baudelairiana da modernidade.

A arte acontece – a imaginação criativa, o estado de emergência e momentos de formação emergente

Malcolm Miles

‘A Arte... não produz conceitos, ainda que proponha problemas e provocações. Mas gera sensações, afectos e intensidades. Esse é o seu modo de propor problemas, que por vezes se alinham com... conceitos...’ (Grosz, E. Chaos, *Territory, Art: Deleuze and the framing of the earth*, New York, Columbia University Press, 2008, p. 1)

Elizabeth Grosz, recorrendo às reflexões de Gilles Deleuze e de Luce Irigaray, articula a arte à intensidade: uma sensação de experiência de elevação (somática) através de impressões dos sentidos – em contraste com as histórias da arte convencionais nas quais a arte representa estruturas de valor em evolução e os conceitos que informam e são re-informados por tais estruturas.

A natureza mútua desta suposta relação da arte com as estruturas de valor subscreve o modelo do materialismo dialéctico: o sujeito económico-político (o cidadão, nas histórias liberais) é moldado pelas (mas também intervém nas) condições de existência. Uma tal postura ecoa a relação biunívoca entre o uso das palavras (*parole*) e as regras da linguagem verbal (*langue*) na teoria de Saussure: usando as palavras de novas maneiras, re-inflecte a compreensão comum das regras da linguagem. A introdução de novos termos em novas formações sociais muda o terreno mais vasto dos conceitos e valores, mesmo se marginalmente. Este era o entendimento da história da arte moderna. Para o crítico Clement Greenberg, por exemplo, é suposto que a arte deve manter a arte a mover-se, numa sucessão de movimentos de

vanguarda em que cada um deles renuncia (mas inevitavelmente recorre) ao movimento antecedente. Um tal modelo do desenvolvimento da arte mostra-se incompatível com a compreensão proposta por Grosz, onde a arte traduz uma erupção, uma ruptura emergente, uma emergência. Esta posição tem precedentes na poesia de Baudelaire e Rimbaud, bem como no Dada, no Surrealismo e no Situacionismo. Ora, na ideia de Walter Benjamin (nas suas Teses sobre a História) de que o estado de emergência se tornou a norma, e no seu conceito do ‘tempo-agora’ (*Jetztzeit*): ‘um tempo intensivo, qualitativo que se torna visível em “estados de emergência” [...] ‘como uma história dos anónimos opositores do historicismo dos governantes (Buci-Glucksmann, C. *Baroque Reason: the aesthetics of modernity*, London, Sage, 1994, p. 44). O discernimento de uma relação entre cultura emergente e um estado de emergência articula, igualmente, a novos trabalhos na geografia humana. Nigel Thrift, por exemplo, em *Non-Representational Theory: Space, politics, affect* (London, Routledge, 2007) sugere a necessidade de geografias da sensação, propondo uma ‘micro-bio-política’ de momentos de mudança incremental e rizomática. Assim sendo, entre o modelo modernista de uma vanguarda e uma arte de momentos emergentes, existe um eixo potencial de compreensões incompatíveis quanto à produção e à recepção artísticas – como a arte acontece. A arte efémera nos anos 60, como os happenings e a arte auto-destrutiva, anuncia a recusa de uma continuidade, recusa essa baseada no distanciamento de uma corrente principal. Hoje, a arte relacional e dialógica, desde os anos 90, oferece uma recusa adicional simultaneamente do moderno e da perspectiva protagonista. Mas trata-se de mais do que um outro desvio por parte da arte, uma aparência do novo? Ou um corte radical?

No entanto, tentar responder a tais questões retóricas não é o ponto central. Revela-se mais interessante interrogar o hiato entre o moderno e o pós-moderno, ou seja entre, de um lado, a continuidade moderna da partida e, de outro lado, a fractura, o quiasma ou o vislumbre do caos. As polaridades deste eixo são constituídas não apenas pelas histórias de arte incompatíveis mas igualmente pelas compreensões discretas operadas na filosofia. Como escreve Grosz, ‘A arte, como a própria natureza, é sempre um estranho acasalamento, uma simultaneidade de duas ordens das coisas, uma delas caótica, a outra ordenada, uma dobrando e a outra desdobrando, uma sendo contração e a outra dilação’ (Grosz, *Chaos, territory, art*, p. 9).

[Trad. Pedro Andrade]

Arquitectura ou Revolução

Pedro Bandeira

Na sua essência a disciplina da arquitectura parece construir-se contra a ideia de “acontecimento”. A arquitectura estrutura-se no sentido da presciência, da estabilidade, reiterando o conforto de uma consciência controladora assente na associação do saber e do poder. O antagonismo entre a disciplina e o “acontecimento” enquanto expressão desterritorializada da criação artística não poderia ser mais evidente numa prática actual cada vez mais tomada pela especialização e regulamentação – argumentos que tendem a desresponsabilizar o arquitecto da necessidade de experimentar ou ultrapassar fronteiras. Paradoxalmente a experimentação arquitectónica enquanto “acontecimento” (no sentido social e político) só parece encontrar lugar no plano simulado do desenho – instrumento fundador da disciplina e do reconhecimento autoral do arquitecto. Esta ilusão de um lugar de liberdade e criação sem limites, por tradição propício à construção social utópica, apesar do eventual sucesso mediático, não mais que exprime o isolamento do criador perante um cenário de cepticismo e descrença. Não foi assim com o situacionista Constant Nieuwenhuys?

Restará o sentimento de culpa ou incapacidade expressa na dicotomia roubada de *Arquitectura ou Revolução*.

O acontecimento como não acontecimento - o sublime invertido na obra de Graham Gussin

Miguel von Hafe Pérez

Graham Gussin (Londres, 1960) é um artista que tem vindo a ancorar a sua prática num espectro diversificado de meios, onde se inclui o texto, o desenho, o filme, o vídeo, o som e a instalação para explorar a percepção do tempo, do espaço e da escala enquanto relação orgânica entre a obra, o receptor e o contexto expositivo. A sua obra recorre frequentemente à apropriação de títulos da ficção científica, cenas de filmes ou extractos de diálogos. O espectador joga um papel determinante no seu envolvimento com a obra, sendo que esta frequentemente requer que projectemos as nossas experiências e informação naquilo que vemos e ouvimos.

As operações desconstrutivas relativamente ao material cinemático de que se apropria revelam um interesse particular pelo sedimento estrutural da linguagem cinematográfica em detrimento da sua articulação narrativa. Por outro lado, a ambiguidade daí resultante aponta para um outro tipo de desconstrução: o da noção de sublime, que assim se vê interrogada mediante um contínuo trânsito entre o aparentemente próximo (a transparência da imagem) e o efectivamente distante (a descodificação dos seus nexos narrativos).

Acontecimentos de carne e osso

Ana Pais

No seu influente estudo *Relational Aesthetics*, Nicolas Bourriaud define algumas das práticas contemporâneas, no âmbito das artes visuais, como artes relacionais. Entendendo a arte como um “estado de encontro”, Bourriaud afirma a importância da dinâmica relacional desta tendência tanto do ponto de vista dos conteúdos das obras (centradas nas relações humanas e na comunicação) quanto do ponto de vista da forma, desencadeadora de uma conexão particular entre obra e sujeito, que a vê ou toca. Na medida em que muitos dos atributos conferidos a esta estética relacional pertencem ao domínio do acontecimento teatral e performativo – existe enquanto obra num lugar e num tempo determinados, na presença de um público –, pretendo, neste paper, discutir a referida categorização de “estado de encontro”. Procurarei explorar as razões pelas quais a especificidade relacional das obras ao vivo, dos acontecimentos, sustenta de forma tão pregnante a tese de uma arte relacional. Servindo-me de exemplos das artes performativas portuguesas, tomarei por hipótese os factores de proximidade e distância – ligadas aos sentidos do toque e da visão, respectivamente – do acontecimento de carne e osso como factores de uma experiência estética particular.

Do virtual ao desejo de espectador - A dimensão encantatória dos novos media

Pedro Cabral Santo

Com o aparecimento dos novos media durante o século XIX e, em particular, no final do século XX, a par da emergente cultura de massas, constitui-se a figura do espectador/consumidor, predisposto à sedução gerada pela multiplicidade dos artificios e efeitos técnicos produzidos – uma espécie de encanto alicerçado nas valências da técnica aliada à produção e consumo de massas. Neste contexto, ilusão, imersão e interactividade passam a ser possibilidades que vão ao encontro deste espectador/consumidor.

midor que, de forma progressiva, influencia o aparecimento, já durante o século XX, de imensos dispositivos imersivos. O cinema é o paradigma desta imersão, a realidade virtual o seu expoente máximo. Os artistas, desde logo, souberam tirar partido, por um lado, deste espectador interventivo e, por outro, da manipulação desses mesmos dispositivos e mecanismos, agora disponíveis no mercado, direccionando-os para o mundo das artes plásticas, nomeadamente, para a imersão.

Luz, opticalidade, pintura: uma contradição natural

Carlos Vidal

Tentar-se-á trabalhar a hipótese da pintura como arte invisual, conceito que será apurado e separado de outros afins ou opostos como o invisível, o visível e o visual. Para tal, procurar-se-á, de início, estabelecer qual é o *medium* da pintura, qual a sua especificidade e o modo como ele se transforma ou gera o “quadro”.

Tomando a música como exemplo possível, a qual terá como *medium* o som, demonstrar-se-á que o *medium* da pintura é a opticalidade, separando o *medium* da fisicalidade dos materiais actantes. Porque o *medium* é o veículo desses matérias, aquilo que os conduz à concretização da pintura. Como não consideramos o instrumento musical, seja ele qual for, o *medium* da música, também não consideraremos os materiais empregues o *medium* da pintura. O *medium*, num caso como noutra, é uma entidade imaterial que conota e atribui certas propriedades aos materiais actantes – os instrumentos musicais, os óleos, acrílicos, a câmara vídeo (que faz parte da pintura, porquanto a vídeoarte foi uma invenção de artistas plásticos).

A opticalidade funciona do seguinte modo: ela é uma infinitude de hipóteses (visuais) de gerar ou produzir o “quadro” (ou a instalação). Mas, no momento em que o “quadro” surge, esse espaço infinito de hipóteses de produção, porquanto gerou esse e não outro “quadro”, reduz-se a uma finitude, a um limite físico – precisamente o quadro resultante. Portanto, na pintura, a opticalidade é como que submergida no “quadro”. A pintura é então a arte óptica de ocultação da opticalidade, porque a opticalidade enquanto infinitude se transforma *num só* “quadro”.

É neste sentido que se pode ler grande parte da arte desde Caravaggio que procurou, digamos, reaver a opticalidade “perdida” no “quadro” através de uma intensificação e criação de uma luz imaterial, autónoma da modelação das formas, uma luz que, como diz aquele que é talvez o seu maior especialista, Roberto Longhi, se destina mais a dar forma à sombra que aos corpos. Wittkower dirá mesmo que a luz caravagguesa não penetra nas figuras, ao que julgo poder acrescentar-se que a luz, em Caravaggio, é uma emanção dos corpos ou da carne.

O século XX também procurou, no “quadro”, recuperar a opticalidade: temos o exemplo radical do monocromo ou o gesto interessantíssimo de Robert Rauschenberg, quando pede um desenho a de Kooning para o apagar – apagando-o o artista procurava nele ver o que nele teria ficado soterrado: a opticalidade pura, digo eu. Contudo, debaixo do “quadro” não está a opticalidade, mas apenas o suporte, ou, se quisermos, um novo monocromo. Por fim, deve considerar-se que, de Caravaggio a Rauschenberg, todas as formas extremas, ou invenções para “recuperar”, no “quadro”, a opticalidade, são acontecimentos. E podemos começar o estudo destas questões neste ponto – a partir da noção de acontecimento, tal como formulada por Alain Badiou.