

‘Estéticas políticas, políticas estéticas’

‘ESTÉTICAS POLÍTICAS, POLÍTICAS ESTÉTICAS’
‘POLITICAL AESTHETICS, AESTHETIC POLITICS’

Libro de Resúmenes
Livre de Resumos
Book of Abstracts

Godoy Domínguez, M. J., Infante del Rosal, F.,
Molina Flores, A., Moura, V. (Comp.)

ORGANIZA

SEYTA.
SERVICIO DE ESTUDIOS Y TEORÍA DE LAS ARTES



Área de Estética y Teoría de las Artes
Departamento de Estética e Historia de la Filosofía
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CON LA COLABORACIÓN DE



Centro de Estudios Andaluces
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA Y ADMINISTRACIÓN LOCAL

Edita

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES



Área de Estética y Teoría de las Artes
Departamento de Estética e Historia de la Filosofía
Universidad de Sevilla

Colabora



Centro de Estudios Andaluces
CONSEJERÍA DE LA PRESIDENCIA Y ADMINISTRACIÓN LOCAL

Participa

elRespirador
Revista de arte contemporáneo

Edición compilada por

Godoy Domínguez, María Jesús; Infante del Rosal, Fernando; Molina Flores,
Antonio; Moura, Vítor.

Primera edición, octubre de 2016.

ISBN: 978-84-617-5769-5



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta publicación cuenta con una licencia Creative Commons Atribución 3.0 España, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

Dirección de arte, diseño y maquetación: www.elgolpe.net

Impreso en Sevilla.

III Encuentro Ibérico de Estética

'Estéticas políticas,
políticas estéticas'

III ENCONTRO IBÉRICO DE ESTÉTICA 'ESTÉTICAS POLÍTICAS, POLÍTICAS ESTÉTICAS'
III IBERIAN MEETING ON AESTHETICS 'POLITICAL AESTHETICS, AESTHETIC POLITICS'

SEVILLA*27-29/OCTUBRE/2016

CICUS/CENTRO DE INICIATIVAS CULTURALES DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Índice / Índice / Table of Contents

Presentación / Apresentação / Presentation	9
Resúmenes / Resumos / Abstracts	11
Arregui, María <i>En torno al comisariado de exposiciones en arte contemporáneo. Una renovación del discurso artístico a través de la práctica curatorial y sus consecuencias institucionales</i>	13
Bento, Sílvia <i>Arte, política e subjetividade segundo o pensamento estético de Theodor W. Adorno</i>	14
Bizarro Morais, Carlos <i>Experiência estética e consciência política. Crítica da proposta de Mikel Dufrenne</i>	15
Carmona, Carla <i>Hacia una modernidad moral: arte y política en la Viena de finales de siglo</i>	16
Carrasco Barranco, Matilde <i>El efecto estético en el arte político: los poderes prácticos y teóricos de la estética</i>	17
Cascales, Raquel <i>La transfiguración estética del Street Art y el arte político de Banksy</i>	18
Domínguez Muñino, Javier <i>La abstracción de la palabra poética, voz silente de la catástrofe</i>	19
Durà-Vilà, Víctor <i>La influencia de la dimensión ético-política de las obras de arte en la experiencia y acción estética</i>	20
Eftekhari Shirazi, Manuchehr <i>La mutua influencia de las estrategias artísticas del New-Media Art y las formas de la acción política</i>	21
Fernández Cabaleiro, M ^a Begoña <i>El uso político de los lenguajes artísticos a través de dos ejemplos, Quo vadis?, novela y filmografía. Dies Irae, el himno hecho película</i>	22
Galán Díez, Ilia <i>Revolución popular en la recepción de obras plásticas por medio de la clonación de obras de arte</i>	23
Garrido Fernández, Anxo <i>Narrar es luchar. El estatuto del artista y la mitopoiesis en la "filosofía" y práctica del colectivo Wu Ming</i>	24
Golvano, Fernando <i>Estética y política: formas y figuras del compromiso</i>	25
Hervás Muñoz, Marina <i>Lo sonoro y lo mudo o la utopía y la música en la filosofía de Ernst Bloch</i>	26
Horváth, Nóra <i>(Soma)aesthetics and politics of the naked/nude man</i>	27

Iriondo Aranguren, Mikel <i>Metáforas visuales de la violencia política. El tiempo congelado. L'image manquante (2013)</i> <i>de Rithy Panh y Risttuules (2014) de Martti Helde</i>	28
Lemos, João <i>Da educação, do carácter cultivável, exercitável e corrigível do gosto e do carácter aguçável</i> <i>da faculdade do juízo – a actualidade da (utopia) estética de Kant</i>	29
Luna, Diego <i>El dispositivo apropiado: Vectores foucaultianos para el estudio del arte crítico</i>	30
Nolasco, Ana <i>O gesto político em germe: arte, artesanato, design e feminismo: perspectivas insulares atlânticas</i>	31
Olmedo Carrasco, Carolina <i>José María Moreno Galván y América Latina: la institución del arte como arena político-revolucionaria</i>	32
Ordóñez Eslava, Pedro <i>Una apología de lo impuro: arte y política en el flamenco contemporáneo</i>	33
Panea Fernández, José Luis <i>Influencia escandinava, “venderemos relación”</i>	34
Parapar, Cristina <i>Adorno: la crisis de apariencia y la Nueva Música</i>	35
Pardo Salgado, Carmen <i>Políticas del ruido</i>	36
Pérez Castillo, María Regina <i>José María Moreno Galván. Compromiso estético y político durante el franquismo</i>	37
Pérez Royo, Victoria <i>Laboratorios sociales. Poéticas y políticas de la escena contemporánea</i>	38
Pino Sánchez, Daniel <i>Estéticas de la multitud. Spinoza: la imaginación política y la política imaginativa</i>	39
Pozo Rivas, Ana Isabel <i>El cine de Pere Portabella. Un recorrido por algunas revoluciones del pensamiento occidental</i> <i>y del lenguaje del arte</i>	40
Ramusyo de Almeida, Marcus <i>Maranhão 669 e a potência das imagens: ensaio e política entre Walter Benjamin e Glauber Rocha</i>	41
Rivero Gómez, Miguel Ángel <i>José María Moreno Galván y el arte latinoamericano del siglo XX. Estética y política</i>	42
Rodríguez Campi, Alicia <i>Lo político en la danza contemporánea: una aproximación ontológica</i>	43
Rodríguez Malpartida, José Manuel <i>La estética parrhesiástica frente a la retórica en Michel Foucault</i>	44

Rodríguez Martín, Carmen <i>Juan Mas y Pi: estética y política en el ámbito trasatlántico hispano-argentino (1905-1916)</i>	45
Roldán López, Carlos <i>Estética del oprimido y Multitud: La Comunidad Política heterogénea como nuevo marco de lo enunciable, lo visible y lo factible</i>	46
Rubio Marco, Salvador <i>Las pantallas en la trilogía U.S.A. de John Dos Pasos: literatura, realidad y valores</i>	47
Salmerón Infante, Miguel <i>Socioiconografía del motero: The wild One (1953), Easy Rider (1969), Rumble Fish (1983)</i>	48
Velasco Padial, Paula <i>Fotografía de guerra: de la estetización de la política a la politización del arte</i>	49
Vilar, Gerard <i>Cuatro clases de arte político</i>	50
Sesiones plenarias / Sessões plenárias / Plenary Sessions	51

III Encuentro Ibérico de Estética

'ESTÉTICAS POLÍTICAS, POLÍTICAS ESTÉTICAS'

III ENCONTRO IBÉRICO DE ESTÉTICA 'ESTÉTICAS POLÍTICAS, POLÍTICAS ESTÉTICAS'
III IBERIAN MEETING ON AESTHETICS 'POLITICAL AESTHETICS, AESTHETIC POLITICS'

SEVILLA *27-29/OCTUBRE/2016

CICUS/CENTRO DE INICIATIVAS CULTURALES DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Organiza/

SEyTA, Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes
Departamento de Estética e Historia de la Filosofía, Universidad de Sevilla

Colabora/

Centro de Estudios Andaluces, Junta de Andalucía

Comité Científico/

Carlos João Correia (Universidade de Lisboa, Portugal)
Elisabetta Di Stefano (Università Degli Studi di Palermo, Italia)
Tamara Djermanovic (Universitat Pompeu Fabra, España)
Anacleto Ferrer (Universitat de València, España)
Ana García Varas (Universidad de Zaragoza, España)
Jacinto Lageira (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Francia)
José Manuel Martins (Universidade de Évora, Portugal)
Inmaculada Murcia (Universidad de Sevilla, España)
Monique Roelofs (Hampshire College, Estados Unidos)
Xon de Ros (University of Oxford, Reino Unido)
Emilio Rosales (Universidad de Sevilla, España)
José Zúñiga (Universidad de Granada, España)

Comité Organizador/

Antonio Molina (Universidad de Sevilla, España)
María Jesús Godoy (Universidad de Sevilla, España)
Vitor Moura (Universidade do Minho, Portugal)
Fernando Infante (Universidad de Sevilla, España)

Ponentes invitados/

José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid)
Maria Filomena Molder (Universidades Nova de Lisboa)
Giuseppe Patella (Università di Roma Tor Vergata)



Presentación / Apresentação / Presentation

Desde su aparición como disciplina específica, la estética ha jugado un papel en los proyectos de emancipación del sujeto y de las sociedades. Unas veces, fundamentando la idea del arte como ámbito simbólico o efectivo de la libertad, promoviendo programas artísticos como los de las Vanguardias o el arte social; otras, impregnando su propia reflexión de ideologías y valores políticos.

Esta doble realidad, de apertura de la estética a la política y de asimilación de lo político en la estética, es un asunto persistente que parece tornar de manera cíclica dentro de esta disciplina filosófica, y que ha constituido uno de los asuntos más recurrentes de los últimos años. El *III Encuentro Ibérico de Estética* propone continuar con estas consideraciones con la intención de recoger los enfoques y tratamientos con los que se abordan en la actualidad.

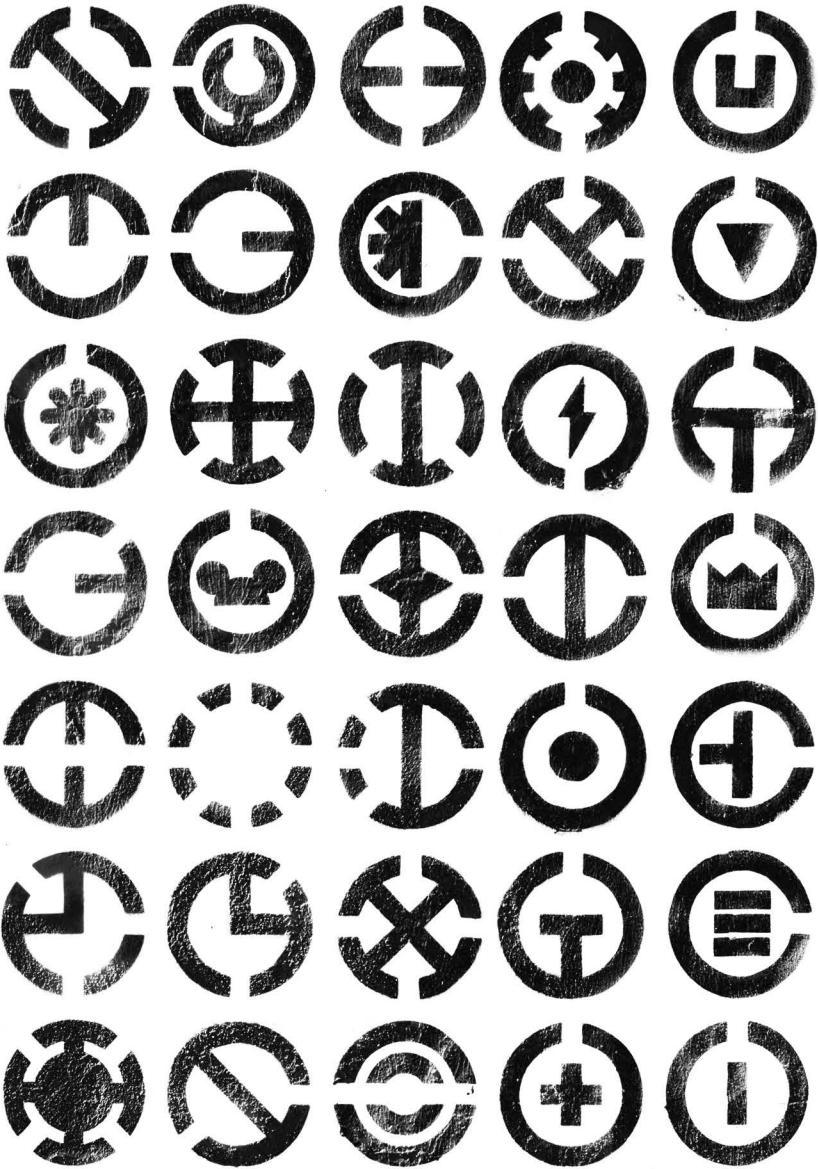
Desde a sua emergência como disciplina específica, a estética tem desempenhado um papel nos projetos de emancipação do sujeito e das sociedades. Umás vezes fundamentando a ideia de arte como âmbito simbólico ou efetivo da liberdade, promovendo programas artísticos como os das vanguardas ou o da arte social, outras vezes impregnando a sua própria reflexão de ideologias e valores políticos.

Esta dupla realidade, de abertura da estética à política e de assimilação do político na estética, é um tema persistente que parece regressar, de forma cíclica, ao interior desta disciplina filosófica, e tem constituído um dos temas mais recorrentes dos últimos anos. O *III Encontro Ibérico de Estética* propõe continuar estas considerações com a intenção de recolher as perspectivas e os tratamentos adoptados na atualidade em torno deste tema.

Ever since its beginning as a specific area, Aesthetics has played a role in the projects of individual and social emancipation. Sometimes by paving the way for the idea of art as the symbolic or actual ground of human freedom, like promoting artistic programs such as those of the avant-garde or social art; some other times by impregnating its own reflection with political ideologies and values.

This double reality – an Aesthetics open to the political and the assimilation of the political within Aesthetics – constitutes an enduring topic that seems to return in a cyclical manner to this philosophical area and has indeed provided much discussion in recent years. The *Third Iberian Meeting of Aesthetics* proposes a continuation of this debate with the intention of collecting the present perspectives on this subject and the distinct methods of dealing with it.

Sevilla, octubre de 2016.



Resúmenes
Resumos
Abstracts

PROHIBICIÓN

ASIMILACIÓN

DIVISIÓN

FUNCIÓN

SUMISIÓN

DERIVACIÓN

INTROMISIÓN

DUALIDAD

REPARTO

GÉNERO

REFERENCIA

IGUALDAD

DISSENSO

PODER

PROTECCIÓN

FIGURA

INTEGRACIÓN

ORIENTACIÓN

DIFERENCIA

SOBERANÍA

DOMINACIÓN

APERTURA

ALTERIDAD

OBJETIVIDAD

SEGREGACIÓN

TEMPORALIDAD

UTOPIA

NEGACIÓN

ELEVACIÓN

CONSENSO

DIÁLOGO

SEPARACIÓN

CONTROL

AFIRMACIÓN

OPERACIÓN



Arregui, María /Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla/
marregui@gmail.com

En torno al comisariado de exposiciones en arte contemporáneo. Una renovación del discurso artístico a través de la práctica curatorial y sus consecuencias institucionales

La crisis de los grandes relatos en la posmodernidad trajo consigo una crisis en la definición del papel del arte. Desde el establecimiento del paradigma de Vasari hasta la nueva concepción de la pintura moderna de Clement Greenberg, se podría atisbar un importante cambio en lo que a concepción de la praxis artística se refiere. No sólo emergen nuevos discursos y técnicas, sino que las sociedades van adaptándose a nuevas problemáticas de una nueva era globalizada, donde todos los valores preestablecidos tradicionales dejan de tener cabida para dejar paso a un nuevo mundo interconectado, con sistemas capitalistas y una nueva industria cultural que demanda artistas que muestran interés por los nuevos problemas de este nuevo modo de sociedad.

A través de un recorrido por las exposiciones que permitieron una nueva concepción para mostrar y contar el arte, como la mítica *When Attitudes Become Form* de Harald Szeemann, se analizará cómo la figura del comisario o curador se ha convertido en un elemento clave para la comprensión del arte de nuestro tiempo. Ya desde los años sesenta, los *exhibition makers*, *austellungsmachers*, *curadores* o *comisarios* –dependiendo del contexto geográfico– comenzaron a tomar consciencia de la necesidad de hacer de las exposiciones nuevos lenguajes interpretativos del arte. Ellos, los contadores de las historias de estos artistas, sus compañeros, los espectadores reflexivos, los compañeros de esta ciencia y sus contribuidores teóricos.

Sin embargo, a día de hoy no es posible entender el sistema del arte sin el comisario, quien además se encuentra dentro de las instituciones como los museos y centros de arte formando parte fundamental del engranaje. Es una necesidad analizar el impacto de esta figura sobre el rumbo del arte, o más bien, de la historia del arte. El cómo ha generado polémicas ciertas prácticas de su práctica, exposiciones conflictivas, ideologías manifiestas en ciertas exposiciones generando el rechazo de parte del sector público y que han puesto en compromisos de los dirigentes de museos y centros de arte.

Atendiendo a una diferenciación básica en el ámbito curatorial observamos dos tipologías:

- El comisario institucional, quien vela por los rasgos identitarios de la institución y sus intereses.
- El comisario independiente, *a priori* sin lazos

institucionales pero que puede aparecer en él de manera eventual.

Por supuesto la profundización en lo que podríamos denominar tipologías *curatoriales* consideraría una mayor ramificación en sus definiciones, no obstante, y lo que nos trae a este asunto es su aportación, desde cualquiera de sus posiciones. Se pondrán sobre la mesa cuestiones como la problemática de la definición de comisario, la diversidad de su práctica, las diferentes sensibilidades al abordar esta profesión, las diferencias entre su práctica en España y otros contextos como en anglosajón, el desarrollo de esta labor desde sus inicios hasta sus derivas contemporáneas, entre otras cuestiones. No sin olvidar el papel que el estado y sus cambiantes políticas culturales han influido tanto en la emersión como en el declive de las instituciones del circuito artístico y como consecuencia, de la práctica curatorial.

En definitiva, el comisario ha supuesto la aparición de una nueva vía de interpretación del arte, se ha adentrado en la institución, muchas veces apoyado por la eclosión de los centros de arte contemporáneo que requerían este tipo de profesionales y que paradójicamente ahora se encuentra en un terreno que supone un gran interrogante sobre su futuro, influenciado por la misma política que lo exaltó, así como por otras cuestiones de ámbito socio-económico.

Todas estas cuestiones han sido tratadas a través de entrevistas y encuentros con algunos de los pioneros y más relevantes comisarios españoles, así como investigadores y teóricos de las vías interpretativas y lenguajes expositivos, y que están posibilitando crear un estudio sobre el porqué del sentido y en qué afecta su impacto en este ámbito de lo artístico.

Aludiendo a Susan Sontag, quien mencionó que «toda la escritura es política. Todos los actos son políticos», la labor del comisario de exposiciones de arte contemporáneo se basa principalmente en la reflexión, posible gracias a la palabra, al igual que el escritor. Y tanto su acción como su abstención a la hora de llevar a cabo un proyecto, tiene siempre un sentido político dentro de una estructura social que es, sobre todo, política.



Bento, Sílvia /Universidade do Porto/
silviaandradebento@gmail.com

Arte, política e subjetividade segundo o pensamento estético de Theodor W. Adorno

Arte – política – subjetividade: tal tríade conceptual constitui uma das linhas estruturantes do pensamento estético de Adorno.

O carácter de *negatividade* [*Negativität*] da obra de arte relativamente à *realidade empírica* [*empirische Realität*] e, em última instância, à *sociedade* [*Gesellschaft*] – condição da sua qualidade de entidade tão crítica quanto política – deverá ser analisado à luz da noção filosófica de subjetividade: cumpre, pois, avaliar a comensurabilidade entre a *negatividade da arte* [*die Negativität der Kunst*] e a *negatividade do sujeito* [*die Negativität des Subjekts*]. Em contraposição às conclusões dos comentadores Christoph Menke (*Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, 1988) e Jay M. Bernstein (*The Fate of Art: Aesthetic Alienation From Kant to Derrida and Adorno*, 1992; *Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting*, 2006), importa sustentar a centralidade do conceito de subjetividade no âmbito da filosofia adorniana da arte; trata-se, com efeito, de perspetivar a dimensão de *mediação subjetiva* [*subjektive Vermittlung*] como determinação constitutiva do objeto artístico, não somente como possibilidade da sua produção enquanto objetivação distinta das objetivacões do estado de coisas envolvente, mas como princípio da sua *verdade* [*Wahrheit*]. A consideração da intensificação da mediação subjetiva realizada no objeto artístico – a obra de arte é mais profundamente determinada pela subjetividade do que o objeto quotidiano ou os modos de conhecimento científico – deverá constituir o ponto de partida teórico para a avaliação da arte como domínio negativo, crítico e político.

A subjetividade estética afigura-se como conceito crucial no interior do pensamento de Adorno; neste sentido, a filosofia da arte segundo Adorno assume-se menos como antecipação da pós-modernidade estética (Lyotard, entre outros) do que como prolongamento ou aprofundamento do idealismo estético (designadamente, Hegel): a obra de arte constituiu-se como produção subjetiva e como entidade na qual se realiza um *conteúdo de verdade* [*Wahrheitsgehalt*] subjetivamente configurado e subjetivamente reportado.

A elaboração filosófica do conceito de subjetividade estética constitui o passo seguinte: a dicotomia

entre *espírito* [*Geist*] e *natureza* [*Natur*], marca filosófica do idealismo estético (de Kant a Hegel), apresenta-se evocada por Adorno. A obra de arte, produção subjetiva e entidade na qual se inscreve um conteúdo de verdade remetido à subjetividade, assume-se como potencialidade de recuperação – *refúgio* [*Zuflucht*] – de dimensões subjetivas latentes, oclusas e, em última análise, negativas: trata-se da dimensão natural, sensível, corporal do humano, designada como a *verdade do sujeito* [*Wahrheit des Subjekts*]. A negatividade da arte resulta da sua configuração enquanto produto subjetivamente mediado – a negatividade da arte decorre da negatividade do sujeito. A noção antropológica de *mimesis* – introduzida por Frazer e Freud e perspetivada por Adorno como expressão conceptual referida à dimensão de natureza enquanto determinação do humano, enquanto determinação subjetiva – devem noção estética, desenhando as continuidades teóricas entre *Dialektik der Aufklärung* (1944) e *Ästhetische Theorie* (1970). A obra de arte – o objeto artístico como o elemento cortante [das *Schneiden*], como a antítese da sociedade [die *Antithesis zur Gesellschaft*] – impõe-se como convocação de uma subjetividade oculta sob a constelação de objetividades dominantes, sob o estado de coisas prevalecente. A noção de sofrimento [das *Leiden*] devem noção tão filosófica quanto estética, invariavelmente referida, em última instância, ao conceito de subjetividade tal como formulado por Adorno.

A experiência filosófica da obra de arte configura-se como experiência subjetiva: a autorreflexividade subjetiva determina a experiência filosófica do objeto artístico – trata-se da experiência de saber-de-si da subjetividade na sua negatividade latente. Verdade da arte, verdade da filosofia e verdade da subjetividade convergem entre si, segundo um contra-movimento relativamente à empiria envolvente, ao estado de coisas existente. O objeto artístico é tão crítico, negativo e político quanto subjetivo. Arte, política e subjetividade traçam um eixo contínuo no quadro do pensamento estético de Adorno.



Bizarro Morais, Carlos /Universidade Católica Portuguesa - Braga/
cmorais@braga.ucp.pt

Experiência estética e consciência política. Crítica da proposta de Mikel Dufrenne

Pretendemos, com esta comunicação, aprofundar as implicações que existem entre a esfera da experiência estética e o campo dos valores políticos, tendo como pano de fundo o conjunto dos textos de Mikel Dufrenne que se ocupam mais sistematicamente desta problemática.

Interessa-nos, basicamente, averiguar a moldura teórica na qual o autor estabelece a relação possível entre estes dois campos da experiência humana, o campo dos valores estéticos, da experiência da arte, do belo, e mais geralmente, da aisthesis, e o campo dos valores políticos, que se integram no domínio da ação, na prossecução de um ideal de justiça, e mais geralmente, na busca de uma ordem equilibrada de funcionamento do poder.

A este nível, ou seja teoreticamente, consideramos ser de muito interesse acompanhar o percurso do autor, por três razões fundamentais.

Desde logo, pelo facto de se mover no interior de uma inspiração fenomenológica, procurando romper as suas limitações intrínsecas, para nela abrir um itinerário conducente a uma filosofia da ação ética e política.

Mas o interesse reside, também, no reconhecimento da presença do legado kantiano no seu pensamento estético, com todo esse peso tributário de uma visão bastante purista da experiência estética como "contemplação" e como percepção formal, ao mesmo tempo que tematiza um espetador aberto ao compromisso social e à responsabilidade de repercutir os valores estéticos na organização política da sociedade.

Não deixa de suscitar, também, bastante interesse especulativo um pensamento que, se por um lado, se apoia num *a priori* afetivo como instância que sinaliza não apenas uma condição de possibilidade transcendental mas um verdadeiro fundamento ontológico- metafísico da relação de conaturalidade entre o sujeito e o mundo do objeto estético, por outro lado, aposta na inserção do vivido esteticamente na temporalidade de uma polis que *hic et nunc* carece de uma racionalidade pragmática que compreenda a historicidade contextual da vida política.

Estamos convictos de que se ficar provada a coerência e a solidez da fundamentação deste itinerário dufrenneano, ele não deixará de constituir um contributo de relevo para o equacionamento do papel da

arte e da experiência estética na área da política, quer como pensamento, quer como atividade.

Bibliografia fundamental

DUFRENNE, Mikel:

1974. *Art et politique*, Union Générale d'Éditions, Paris

1976. "Comment peut-on aller au cinéma?" in *Esthétique et Philosophie*, tome II,

Éditions Klincksieck, Paris, pp. 257-272

1976. "Création et engagement politique", in *Esthétique et Philosophie*, tome II,

Éditions Klincksieck, Paris, pp. 289-302

1976. "L'art de masse existe-t-il?" in *Esthétique et Philosophie*, tome II, Éditions

Klincksieck, Paris, pp. 303-322.

1977. *Subversion, Perversion*, PUF, Paris

1981. "Arte e società" in Dufrenne, M; Formaggio, D (Cur.), *Trattato di estetica*, tomo

2: Teorie, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, pp. 49-70

1981. "Le spect-acteur du film" in *Esthétique et Philosophie*, tome III, Éditions

Klincksieck, Paris, pp. 169-178

1989. "Vie de l'art, art de la vie" in *Encyclopédie Philosophique Universelle*, 1:

"L'Univers Philosophique", PUF, Paris, pp. 648-655

1990. "Révolution dans l'art?" in *Révue d'Esthétique*, no 17, pp. 51-56



Carmona, Carla /Universidad de Extremadura/
carcaresc@unex.es

Hacia una modernidad moral: arte y política en la Viena de finales de siglo

Esta ponencia pretende exponer una parte fundamental de las relaciones entre arte y política en la Viena de finales del siglo XIX y principios del XX, en concreto, el deseo de conseguir a través del arte la transformación del ser humano en un hombre “nuevo”, acorde con los tiempos, auténticamente moderno, y favorecer así la renovación política y moral de la sociedad vienesa.

Un vasto número de movimientos apelaban a la juventud, a los nuevos brotes, incluso desde los propios nombres desde los que se dieron a conocer, y buscaban romper con una tradición que entendían como opresora y aburguesada. Hacia mediados de 1890, un grupo dentro de la conservadora *Künstlergenossenschaft*, la principal asociación de artistas en Austria, comienza a organizarse para romper con el academismo y favorecer una práctica artística más libre y experimental. En 1897, ese grupo, conocido como *Die Jungen* (Los jóvenes), con Gustav Klimt a la cabeza, finalmente se escinde y forma la Secesión. Los secesionistas interpretaban la constitución de su grupo como una *secessio plebis*. Sentían que caía sobre ellos la responsabilidad de regenerar el arte austriaco y con esa finalidad crearon la revista *Ver sacrum* (Primavera sagrada). Pero hubo muchas secesiones más. El propio Klimt se escinde de la Secesión en 1905 y forma un grupo conocido como Klimt-Gruppe. De igual modo, un grupo de escritores, entre los que se encontraban Stefan Zweig, Peter Altenberg o Hugo von Hofmannsthal, constituyeron una sociedad con el nombre de Jung-Wien (Joven Viena). Asimismo, Egon Schiele forma el Neukunstgruppe (Grupo de Nuevos Artistas), con el propósito de separarse de las enseñanzas conservadoras de su Profesor Christian Griepenkerl y de la academia en general, como pone de relieve el manifiesto que escribe en 1909.

Esta preocupación por alcanzar lo que podríamos llamar la modernidad del hombre quedó reflejada en la celebración de exposiciones. Así se explica, por ejemplo, las energías que invirtió Schiele en organizar la *Kriegsausstellung* en 1917, una muestra colectiva en torno a la Gran Guerra. En ella el artista pretendía honrar a los caídos y abogar por un nuevo ideal de hombre, del que quiso dejar constancia en sus cuadros. El papel de la sala de exposiciones fue crucial en esta lucha contra el orden establecido. No

es gratuito que se creara una nueva asociación de artistas, la *Kunsthalle*, cuyo nombre hiciera referencia a la sala de exposiciones, que tenía como meta reconstruir las artes tras la Guerra. El arte era entendido como una lucha, de ahí que la *Kunsthalle* abogara por instigar una guerra artística cuyo horizonte fuera el bienestar espiritual de la humanidad.

Todos estos movimientos pueden ser enmarcados dentro de dos tendencias estéticas que a su vez tenían una dimensión política. Por un lado, estaban los modernos críticos, entre los que se encontraban el arquitecto Adolf Loos, el escritor Karl Kraus o el compositor Arnold Schönberg. Todos ellos se enfrentaron a los valores morales reinantes peleándose con sus respectivos medios de expresión, llevándolos a sus límites. Así puede entenderse, por ejemplo, la lucha de Loos contra la ornamentación: una respuesta rigurosa frente a la reconstrucción de la *Ringstrasse*, un intento desesperado del Emperador por parar el derrumbe del Imperio Austro-Húngaro. De igual modo, Kraus, con su crítica del lenguaje periodístico, deseaba despertar a la sociedad del letargo en el que el folletón la había sumido.

Frente a esa estética silenciosa y ética nos encontramos otra orilla que, aún deseosa de distanciarse de la academia, no tenía reparos a la hora de adornarse y en lugar de buscar lo moderno, estaba a la búsqueda de lo auténticamente austriaco, como es el caso de la Secesión y principalmente de las políticas estéticas de su ideólogo, Hermann Bahr.

Ambas posturas reaccionaban contra el recato y la hipocresía de la moral vienesa. Una sociedad que se indignó igualmente ante las exuberantes pinturas que Klimt pintó para la Universidad de Viena y ante la desnuda fachada del edificio de Loos que todavía hoy podemos contemplar en la *Michaelerplatz* en el centro de Viena. A lo largo de la ponencia contrastaremos los desnudos de Klimt y las fachadas de Loos, haciendo uso otras grandes figuras de aquella Viena, con vistas a establecer semejanzas y diferencias entre ambas posturas de resistencia.



Carrasco Barranco, Matilde /Universidad de Murcia/
matildec@um.es

El efecto estético en el arte político: los poderes prácticos y teóricos de la estética

Aunque hundiendo sus raíces en vanguardias tempranas como el dadá, el rechazo de la estética se constituyó desde los años 60 del siglo XX y hasta nuestros días como la corriente protagonista de la práctica, la teoría y la crítica de arte contemporáneas. Aunque no exclusivamente, en gran medida la estrategia siempre estuvo en el centro del arte social y políticamente más comprometido ya que la dimensión estética del arte era vista como sinónimo de alienación política. Al decir de la conocida definición de Hal Foster, lo estético es un reino privilegiado, que existe aparte, desinteresadamente y, por tanto, sin efecto en el mundo.¹ Es decir, que para tener impacto, el arte debía alejarse de la estética. Las cualidades tradicionales como la belleza, asociadas al placer estético, eran consideradas culpables de conducir al escapismo y a la trivialización de los contenidos artísticos, y fueron sustituidas por otras supuestamente no-estéticas o anti-estéticas como la fealdad, la obscenidad o el asco destinadas a desconcertar, escandalizar y movilizar al público hacia ciertas causas político-morales. Pese a todo, el politizado arte anti-estético no ha logrado escapar a los peligros de la irrelevancia y de la neutralización de su potencial crítico.² En este trabajo quiero defender que la salida a la paradoja, aunque en ningún modo fácil, podría pasar precisamente por repensar y activar la dimensión estética de la obra de arte, y en particular, reconociendo el papel que las propiedades estéticas, en su pluralidad, siguen teniendo.

Con este objetivo central abordaré el renovado interés por la estética que desde los años 90 se está produciendo, y que muchos perciben como reaccionario, donde sin embargo encontramos partidarios en artistas y teóricos que antes se sumaron a los presupuestos anti-estéticos y que después abandonan precisamente porque ligan la posible efectividad social del arte a su dimensión estética. Sería el caso, por ejemplo, de Robert Morris, Susan Sontag o Arthur Danto.

En esta línea, Michael Kelly ha argumentado que la corriente anti-estética en realidad demanda una estética regenerada, que no suponga pues una mera restauración acrítica sino que vuelva a calibrar sus conceptos y problemas a la luz de los aspectos filosóficos, políticos y culturales que originaron su rechazo.³ Y

Kelly destaca en esta regeneración una doble misión crítica, práctica o mediante el arte, y teórica, haciendo crítica del arte. En efecto, argumentaré como mediante su trabajo los artistas políticos o activistas elaboran su crítica social a través de las diferentes estrategias más convenientes a sus objetivos, conscientes de que las formas irremediablemente estéticas en que presentan lo que presentan combinan el nivel cognitivo con el nivel afectivo con lo que, lejos de trivializar sus contenidos, les infundirían fuerza. Pero por otro lado, atenderé a la utilidad de la estética, entendida como la reflexión crítica sobre el arte para hacer inteligibles esas propuestas artísticas. En especial, intentaré contrarrestar los argumentos que consideran que los términos estéticos, y en concreto aquellos que designan propiedades, son demasiado vagos o subjetivos para tener relevancia para la crítica de arte. Puesto que mi propósito es mostrar que, entendiendo que su presencia está guiada por el significado que los artistas buscan transmitir en sus obras y los efectos que prevén provocar en sus espectadores, las propiedades estéticas pueden ayudar a la interpretación de las obras de arte sensible al contexto y a la historia. Éste es además uno de los aspectos en los que la estética se muestra insustituible por otras disciplinas que aspiran a suplantarla en su tarea crítica. Como Kelly, creo que la crítica social que desarrollan los propios artistas precisa ser interpretada y evaluada pues sin inteligibilidad no hay efectividad posible, y por tanto también en este terreno la estética puede ejercer su efecto.

¹ Hal Foster, "Introduction" a ed. Hal Foster *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*, (Washington: Bay Press, 1983): xv.

² Véase Gerard Vilar, *Desartización. Paradojas del Arte sin Fin* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010).

³ Michael Kelly, *A Hunger for Aesthetics: Enacting the Demands of Art* (New York: Columbia U.P, 2012).



Cascales, Raquel /Universidad de Navarra/
rcascales@alumni.unav.es

La transfiguración estética del Street Art y el arte político de Banksy

El desarrollo gráfico y plástico del grafiti desde los años 70 supone la revisión de las valoraciones culturales sobre él. El grafiti tiene su origen en ambientes marginales y durante muchos años se centra en las pintadas de muros y vagones de metros, por lo que se consideraba un acto vandálico que debía ser eliminado y perseguido por la ley. El impulso de la cultura urbana dentro del ideario postmoderno hace que deje de ser considerado un acto vandálico y se reconozca como un arte con una entidad propia.

Aunque hoy en día sigue estando prohibido en muchos países, también es cierto que el desarrollo estético interno de los propios grafiteros ha provocado un cambio en la apreciación del género. Por esta evolución estética, a partir del cambio de siglo ya no se habla de grafiti sino de posgraffiti, neografiti o directamente de *Street Art* para aludir a un conjunto todavía más amplio de prácticas artísticas (Waclawek, 2011).

La expresión *Street Art* es adecuada, ya que alude a que los artistas no necesitan espacios específicos como museos o galerías para que su obra sea exhibida, sino que se apropian del espacio urbano para realizar sus obras. Por esta razón, el *Street Art* ya no se refiere sólo al mundo de las firmas callejeras, sino que incluye los grafitis, las pegatinas, los carteles, los murales, el estarcido con plantillas, las intervenciones sobre cualquier mobiliario urbano o las instalaciones en plena calle. Estas intervenciones tienen como fin alterar los elementos urbanos más comunes desde una perspectiva lúdica o, en la mayoría de los casos, crítica y política (Alden, 2010). Sin embargo, todavía hoy sigue poniéndose en duda si puede ser considerado arte.

El filósofo Arthur Danto ha sido una de las figuras intelectuales que más ha trabajado sobre las transformaciones que el arte ha sufrido en las últimas décadas. Su filosofía del arte ha permitido no sólo abrir el espectro de lo que se consideraba filosóficamente como arte, sino dar cuenta de por qué cumple la condición de arte. Desde la perspectiva dantiana se puede mostrar cómo la actividad de estos artistas suponen una transformación de los objetos más comunes en obras de arte (Danto, 1981, 1997). Esto es así, puesto que en ellos se verifican las dos condiciones básicas que debe cumplir todo arte: tener un significado y encarnarlo.

Entre los artistas más conocidos del *Street Art* destaca hoy en día Banksy, por lo que deseo centrar mi

ponencia en él. Este artista de Bristol utiliza distintos recursos estéticos para mostrar su visión acerca de la sociedad actual y evidenciar las contradicciones de las sociedades modernas. Banksy no sólo ha conseguido hacerse un hueco dentro del mundo del arte, sino que sus obras son reconocibles por el público general no especializado. Sin embargo, a pesar de que la obra de Banksy representa una de las mejores combinaciones de estética política de nuestro momento actual, se han realizado muy pocos estudios sobre él. Pueden encontrarse muchos trabajos sobre el *Street Art* y muchos artículos de opinión sobre Banksy, pero escasos trabajos que lo analicen desde su aspecto estético.

En este trabajo me gustaría analizar tres aspectos de su obra. En primer lugar, deseo analizar sus primeras acciones subversivas a inicios del 2000. Además de los grafitis callejeros, sus primeras acciones artísticas consistieron en introducirse en distintos museos, burlar la seguridad y conseguir colgar algunos de sus cuadros en esos museos de forma ilegal. Con este tipo de acciones puede verse cómo Banksy trata de introducirse dentro del mundo del arte y, al mismo tiempo, subvertirlo y llevar a cabo una dura crítica de sus instituciones más representativas. Algunas de estas acciones pueden verse en el documental *Exit Through the Gift Shop* (2010).

El segundo de los aspectos que me gustaría resaltar a través del análisis de sus obras es la carga de crítica social que representan. En sus obras destaca la crítica a la sociedad capitalista, al consumismo, a la hipocresía occidental, a la explotación infantil, o la destrucción del medio ambiente. Aunque estos aspectos recorren toda su obra, ha sido de alguna manera recogido en su polémico parque temático *Dismaland* (2015).

Por último, también trataré de mostrar el contenido político explícito, ya sea por el contenido o por el lugar en el que están representados. Especialmente son importantes las intervenciones llevadas a cabo en el muro de Gaza en 2005 ya que suponen una intervención en uno de los lugares más conflictivos del mundo. Sin embargo, su contenido político está siempre presente, como también puede verse en las numerosas obras que está realizando en los últimos años centradas en la crisis de los refugiados.



Domínguez Muñino, Javier /Universidad de Sevilla/
javierdm@us.es

La abstracción de la palabra poética, voz silente de la catástrofe

La palabra poética amanece estrenando un sol del que pueda no haber registro; pudiéndose aparecer, no como archivo que nos testimonia el acontecimiento histórico, sino como fósil que nos silencia el ruido de la historia y su desastre. A diferencia de las voces testimoniales que denuncian, que describen crónicas de hechos, apelando al otro –lector o espectador– a que se sume, hay palabras poéticas que ejercen, son, voces sobrevenidas del conflicto humano y su dolor. Desde el postulado mallarmeano, en busca del lenguaje esencial, no bruto ni técnico, se desase del mundo histórico un verso que puede denunciar sin figurarse: abstracto, en tanto abstraído o abismado del lugar estrecho y finito que es el escenario político y bélico en que acontece la violencia. Es difícil iluminar, con la escritura, la oscuridad del desastre humano; de ahí, la conocida restricción que Adorno señala a la poesía tras Auschwitz animando al compromiso –oportunamente matizada en su *Dialéctica de la Ilustración*–. Paul Celan parece desafiar un reto intelectual y moral, en cambio sólo desprende, la palabra, de su rigor representacional; liberándola del hilo argumental que otros habrían impuesto, y generando una grieta o cesura. A esto llamamos, empleando el término de Derrida, la *contra-palabra*: aquel objeto estético que parece desbordar su ilación con la historia material, con la catástrofe ocurrida, para no prohibirse el paso a ninguna aporía presunta, y sin por ello haber dejado de asumir *esa finita realidad* –en el caso de Celan, la gran vergüenza europea de una II Guerra Mundial y el Holocausto–. Aquí se comprende el aserto de Auden: “La poesía no hace acontecer nada, sobrevive”.

Pero la cuestión testimonial nos devuelve a la concepción benjaminiana de la historia: en que a la interrupción de la catástrofe sólo pudiera seguir la redención, sin espurios progresos que acumulan olvido entre ruinas. Pero no es, *despertar a los muertos y reunir lo destrozado*, como dice Benjamin a propósito del *Angelus Novus* de Klee, la sola misión que explique la obra poética de Celan, a la que pensadores como Gadamer, Derrida o Blanchot han atendido. El propio Celan declara en un discurso, pronunciado en 1958, que el poema no es intemporal aunque se pretenda infinito; pues ha de pasar a través del tiempo “sin amparo, en un sentido inimaginable

hasta ahora, terriblemente al descubierto [yendo] con su existencia al lenguaje, herido de realidad y buscando realidad”. Este peregrinaje hacia lo extraño del *no destino* o *no lugar*, conducía a lo inefable. Sugerimos un interrogante: ¿Cuál es el sentido de lo indecible, lo inefable, como categoría estética que defina límites, si los propios testigos dedican su vida a esta acción estética de *mostrar lo indecible* en la cesura de su palabra? No evitamos la discusión acerca de, la IX tesis de Benjamin –sobre el regreso de la mirada del ángel, en una dialéctica de catástrofe y redención–, y la ausencia presente del hecho pretérito. Esto nos obliga a replantear la capacidad, representativa de un hecho, que el verbo pueda asumir. Si el arte no hace explícitamente memoria, como ocurre en gran volumen de la obra de Celan, no por ello el arte renuncia a *ser* memoria. Quien lo crea, nunca ha vivido en la amnesia ni su mente es aséptica; aun pueden, los hechos, arrojarte al río Sena claudicando veinticinco años después. La catástrofe tampoco se limita al evento histórico; continúa siendo portada en aquellos testigos, y sudada en los objetos artísticos a que hoy lanzamos nuestra mirada, percibiendo una denuncia política sin precisar la figuración. La poesía en Celan es un *cambio de aliento*, que saluda a la majestad de la misma, hecho desde el ruido violento de la guerra y la debacle. Félix Duque lo recoge así: “[su obra] podría parecer un entretenimiento dadaísta, pero es el testimonio más trágico y sincero de una edad de penuria, sin más redención posible que la *restitutio* de los muertos en el lenguaje de los matarifes”.

Si nuestra mirada no es detentada por un orden preestablecido, ni guiada en un sentido *común* a que regímenes discursivos o visuales abocan, como advierten Foucault y Rancière, sí podremos entonces discernir en estas voces de cesura el encendido y vivo recuerdo que invoca la tragedia política.



Durà-Vilà, Víctor /University of Leeds/
v.dura-vila@leeds.ac.uk

La influencia de la dimensión ético-política de las obras de arte en la experiencia y acción estética

La historia de las relaciones entre estética y política es compleja entre otras cosas porque con frecuencia no podemos dejar de apreciar el aspecto moral de la realidad política. En la investigación contemporánea en estética, se ha dedicado mucho esfuerzo a comprender cómo la dimensión ético-política de la obra de arte puede afectar a nuestra experiencia estética de dicha obra y, por consiguiente, nuestro juicio estético de la misma. Esa dimensión ético-política se suele entender en el sentido del mensaje de la obra, o la temática que la obra critica, analiza o sobre la que reflexiona. Así pues, el espectador de la obra de teatro o película, o el lector de la novela, en el transcurso de la experiencia estética de la misma debe enfrentarse a unos postulados morales (que en muchos casos tienen derivadas o causas políticas) que la obra de arte defiende, critica o sobre la que nos hace reflexionar y, con suerte, nos ayuda a entender.

Por el contrario, en esta comunicación, lo que busco es analizar dos aspectos de la realidad ético-política de las obras de arte diferentes del que acabo de mencionar.

En primer lugar, dirigiré mi atención a los medios o modos de producción de la obra de arte. Sin necesidad de hacer un estudio empírico sistemático, se puede afirmar que en términos generales la experiencia estética de las pirámides egipcias no está influida (negativamente, se entiende) por nuestro conocimiento de la realidad política que engendró tales obras y la ignominia moral que conllevó el uso masivo de esclavos para su construcción. Desde los monumentos faraónicos hasta el Valle de los Caídos, pasando por nuestras catedrales góticas, es lícito preguntarnos, en primer lugar, si somos generalmente (y uniformemente) capaces de aislar nuestras experiencias estéticas de los conocimientos de que tenemos sobre la manera como fueron producidas y, muy especialmente, de la realidad ético-política que las originó. Si al responder a esta pregunta pudiéramos convenir en que se da una gradación que va de la total irrelevancia para nuestra experiencia estética de nuestros conocimientos sobre los medios de producción, por un lado, hasta su capacidad para descarrilar o empeorar mucho nuestra experiencia estética, por otro, naturalmente tendríamos que contestar a otra pregunta a renglón seguido: ¿en base a qué criterios

o factores se da que en unos casos el aspecto político-moral sea ignorado, mientras que en otros esté muy presente?

Por otra parte, independientemente de nuestros usos y costumbres, podemos reflexionar sobre cuál debería ser la actitud correcta: ¿estamos quizás cometiendo un grave error moral al disociar nuestro goce estético de las pirámides de nuestra conciencia de que fueron construidas por esclavos? O, por el contrario, ¿deberíamos ignorar siempre cualquier consideración sobre cómo se creó una obra de arte, incluyendo los aspectos ético-morales?

En segundo lugar, me gustaría tratar un debate diferente pero relacionado con el anterior: la posible incommensurabilidad entre la esfera ético-política y la esfera estética. La pregunta a contestar es la siguiente: ¿se puede justificar una acción por una motivación puramente estética, aun cuando esa acción conlleve consecuencias indeseables desde el punto de vista moral y político? Por concretar con un ejemplo, ¿el logro literario de una trama argumental que requiera el uso de unos estereotipos políticamente indefendibles puede justificar el daño moral producido por esos estereotipos? Por una parte, habrá que resolver si es razonable la idea de que lo estético pueda anteponerse, en algunos casos, a lo ético-político. Si es así, tendremos que dilucidar cómo se puede llegar a una decisión en cuanto a la acción correcta, cuando esa idea de corrección no responda simplemente a nociones como moral e inmoral, o justo e injusto, sino que la acción correcta resulte de una decisión que involucre el aspecto ético y político junto al estético.



Eftekhar Shirazi, Manuchehr /UNED+Universidad Complutense de Madrid/
m.eftekhar.sh@gmail.com

La mutua influencia de las estrategias artísticas del New-Media Art y las formas de la acción política

“La mutua influencia de las estrategias artísticas del New-Media Art y las formas de la acción política” como propuesta temática para el Encuentro Ibérico de Estética, quiere hacer énfasis sobre la relación entre arte y política.

En la realidad, en lugar de tener en cuenta está relación se debe pensar más bien en la relación entre ARTE, ESTÉTICA y POLÍTICA. Ésta relación triádica ha tenido un lugar importante en los estudios realizados por la estética como disciplina autónoma, siendo ésta uno de los ámbitos del pensar cultural y disciplinar mucho más amplio y extenso que la idea de arte como tema central de sus reflexiones críticas.

Considerando la naturaleza del New-Media Art, las estrategias artísticas y estéticas elegidas por este modelo de producción visual, en las últimas décadas, han influido de modo significativo en los procesos políticos (por ejemplo en las decisiones y acciones políticas), o como dice Brea, “el trabajo en la producción significativa, de representación, posee directamente y sin distancia alguna *alcance político*. No hay producción de sentido que no implique construcción social, ni viceversa: ninguna construcción de socialidad puede ser producida sino como, precisamente, extensión aplicada del *trabajo inmaterial*.”¹ Estas estrategias de interactividad del New-Media Art, según Ryszard W. Kluszczyński², son las siguientes: La estrategia del instrumento, del juego, del archivo, del laberinto, del rizoma, del sistema, de la red y del espectáculo.

Si el arte es arte y la política es política (o también como se podría decir, *el arte no es la política y la política no es el arte*), este estudio pretende contestar a una serie de preguntas como: ¿Cómo las transformaciones de la esfera de la producción postindustrial influyen en los procesos de creación artística y éstas a su vez mediante sus cortes estilísticos y formales afectan a las formas de la acción política?; si tanto los nuevos modos de la producción material, como la política

influyen en las formas del New-Media Art, realmente ¿estas influencias se traducen en los cambios de la siguiente triada: Artista-Espectador (Audiencia)-Obra?, ¿de qué modo? y ¿en qué profundidad?; y si las transformaciones de la actividad artística fuesen reales, ¿cómo afectarían a la política?

¿Qué se entiende por estos tres conceptos: Arte, Filosofía (Estética)³ y Política?; para ello, se acude, por ejemplo, a Rancière para quién el concepto de “arte” no es como aquel término que brinda unidad a las diferentes artes, como la pintura, escultura, danza, teatro, etc., sino, más bien, como el dispositivo que las hace visibles (como un dispositivo de exposición que otorga visibilidad a determinadas experiencias de creación, como también diría Ricardo Arcos-Palma)⁴.

Por su parte, Rancière invita a pensar que la política tiene que ver con la palabra, con el *logos* y con su toma en cuenta, es decir, con las posibilidades de ser considerado en el espacio público-político como un animal lógico, dotado de palabra, y no sólo de voz, cualidad que queda adjudicada a aquellos que son considerados como animales fónicos, es decir, seres dotados sólo de voz para emitir onomatopeya, queja o grito, sin más, para provocar sólo ruido.

De esto se desprende la siguiente definición de política: “la política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él”⁵. Y en palabras de Rancière: “la estética no es el pensamiento de la sensibilidad. Ella es el pensamiento del *sensorium* paradójico que permite sin embargo definir las cosas del arte”⁶.

³ Hegel, G. W. F., en su *Introducción a la estética*, habla de la relación Arte y Pensamiento.

⁴ Véase en Di Filippo, Marilé, “Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica” [1], *Revista Online de Epistemología y Ciencias Humanas*, N3, PP. 268-272. Disponible, 2016 en WWW.revistaepistemologi.com.ar

⁵ *Ibidem*, pp. 268-270.

⁶ Citado por Marilé Di Filippo, op. cit., p. 272, y retomado de Arcos-Palma, “R.Rancière: Estética, ética y política”.

¹ Brea, José Luis, *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2007, pp. 38-39.

² Ryszard W. Kluszczyński, “Strategies of interactive art”. *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 2, 2010, DOI: 10.3402/jac.v2i0.5525.



Fernández Cabaleiro, M^a Begoña /Universidad Complutense de Madrid/
bfcabaleiro@filos.ucm.es

El uso político de los lenguajes artísticos a través de dos ejemplos, Quo vadis?, novela y filmografía. Dies Irae, el himno hecho película

La política nunca ha estado totalmente desvinculada del arte. Algunos plantean esta relación como un fenómeno reciente, paralelo al desarrollo de las vanguardias, sin embargo, de forma más o menos explícita muchas obras de arte en su contenido histórico y religioso llevaban un mensaje político en su origen y desarrollo.

Sería muy extenso hacer un análisis de este fenómeno a lo largo de la historia del arte. Pero podemos limitarnos al análisis de dos ejemplos claros:

1-¿*Quo vadis?* Es una frase evangélica que sirvió de inspiración a la novela de Henryk Sienkiewicz en 1895 novela que, a su vez, fue un importante motor del Nobel de Literatura que conseguiría en 1905. La novela, fue fuente de inspiración de varias producciones cinematográficas mudas posteriores (1902- 1912- 1925) y de la conocida superproducción de 1951. Una misma creación en dos manifestaciones artísticas.

Realmente, en esta novela la opresión de los cristianos por Roma era una metáfora y una reivindicación ante la desaparición de Polonia del mapa de Europa en 1795 repartida entre Prusia y los Imperios Ruso y Austrohúngaro. Hoy, la cita, “¿Quo vadis?”, sigue siendo medio de expresión y denuncia ante la situación de los refugiados que intentan huir de la guerra como Pedro huía de la persecución de Nerón.

2-*Dies Irae* es un himno latino del siglo XIII inspirado en el Juicio Final, que sirvió como punto de partida a Carl Theodor Dreyer para la filmación de la película del mismo título en 1943. En este caso, la intolerancia religiosa del siglo XVII espléndidamente reflejada en las imágenes casi pictóricas de la película, está sirviendo para reflejar la intolerancia, tema frecuente en el trabajo de Dreyer y que, en el momento de hacer esta película, se manifestaba en la intolerancia nacionalsocialista, la opresión nazi ante razas y religiones diferentes.

El trabajo por tanto, presenta manifestaciones artísticas diferentes:

-El texto evangélico fue punto de partida Historia de numerosísimas creaciones artísticas a lo largo de la Historia pero, con un fin no siempre religioso y con mucha frecuencia con un uso claramente político. En estos dos ejemplos se usa como telón de fondo de ambas películas que critican opresión y reivindican libertades.

-Un himno del siglo XIII, *Dies Irae*

-Una novela: *Quo vadis?*

- Dos películas: *Dies Irae* de C. T. Dreyer y *Quo vadis?*

-Pintura: Los planos de *Dies Irae* son una reconstrucción de pinturas nórdicas del siglo XVII y su estética ambiental constante es la de la inflexibilidad de las líneas en forma de cruz que aparece como bases estructural de la obras del calvinista Piet Mondrian. Frente a esta inflexibilidad de la línea, el paisaje romántico, la salida al campo en busca de un respiro de libertad.

En definitiva, se trata de dos ejemplos que sirven para poner de manifiesto el uso político de la obra de arte en distintos tiempos de la Historia y a través de diferentes manifestaciones artísticas.



Galán Díez, Iliá /Universidad Carlos III, Madrid/
ilia.galan@uc3m.es

Revolución popular en la recepción de obras plásticas por medio de la clonación de obras de arte

El probable desmoronamiento de la sacralización del original o ciertos modos de entender el “aura” a partir de la clonación digital de obras de arte (pintura, escultura, arquitectura...) puede cambiar, en los próximos años, el modo de acceso del gran público al arte en general y motivar una revolución política o cultural a la hora de considerar el sistema actual de las artes, sus costes y ciertos “privilegios de la “casta” artística y sus gestores. Lo que ha sucedido con la música o la literatura puede llevar cada vez a un mayor enfrentamiento entre quienes hablan del derecho de autoría y exigen cobrar por sus creaciones y los que defienden que copiar no es lo mismo que robar y que, además, la humanidad ha avanzado gracias a la adaptación y copia de inventos e ideas ajenas. ¿Arte en un sistema de producción de capital o arte libre y gratuito? La clonación digital de obras de arte hoy, donde ya no puede distinguirse físicamente la diferencia entre original y copia, hace que toda obra pueda ser en sí concebida como múltiple. Esto puede sustraer al mercado el monopolio sobre la autoría y entregarlo al gran público, como está ahora sucediendo con las canciones, el cine o la literatura, a través de internet y los sistemas de reproducción digitales. Ese modelo puede hacer que la distinción “original” y copia sea paralela a la de “original” y “falsificación”, pero de modo masivo y con un gran beneficio: la democratización de las artes plásticas, ahora en manos de estados y grandes galerías (una oligarquía). El problema es la destrucción del tejido del arte contemporáneo en torno al valor del capital referido al “secuestro de los originales.” De ese modo, el clon permitiría divulgar las grandes obras del arte, ahora sólo accesibles para unas minorías privilegiadas en algunos museos de los países más ricos, para poder reproducirlas idénticas en otros lugares del planeta. El estatuto del original hoy, por efecto del Romanticismo, sobre todo, ha convertido en reliquias pseudoreligiosas las obras de los grandes genios o los grandes cánones, pero esto podría cambiar de modo que puedan ser disfrutadas no sólo por clases privilegiadas en Occidente, Japón y otros países o entornos del planeta ricos. No todos pueden viajar ni visitar ciertos lugares del mundo, pero la reproducción digital permitiría clonar museos, edificios, pueblos e incluso ciudades. ¿Una Venecia

clonada en China? Así se evitaría también la pérdida total para la humanidad de obras muy valiosas o estimadas que desaparecen debido a guerras, terremotos y otras catástrofes. Por otra parte, la digitalización y reproducción de obras permitiría el establecimiento de museos digitales, grandes depósitos de información, aptos para ser reproducidos según la demanda, de forma que podrían sustituirse, de alguna manera, planos y fotografías, ya que se tendría, digitalmente, todo el material (forma matematizada o digital) disponible y dispuesto a “materializarse.” En este cambio de paradigma, muchas formas artísticas “hoy elitistas”, por la poca accesibilidad que tienen (“Cuevas de Altamira”, algunas tumbas del Antiguo Egipto), podrían resultar accesibles a mayorías mucho más amplias. Sería un paso más en la democratización del arte, especialmente para países pobres que no pueden enviar a la mayor parte de su población para formarse en el extranjero. Actualmente vivimos una concepción artística idealista y romántica confusa, mezclada con la herencia del marxismo, anarquismo y elementos postmodernos que produce muchas contradicciones. Es difícil sostener una visión del arte en una sociedad democrática en crisis, como la actual, si las artes, por un lado, no tienen un sentido y una función educativa o digna que merezcan esas inversiones y, por otra parte, si no son accesibles a la gran mayoría e incluso a todos, como ya ocurre con buena parte de la literatura clásica o la música del pasado. Esta revolución tecnológica, que vemos ya en algunas producciones de FACTUM ARTE, puede propiciar enormes cambios en las relaciones económicas y políticas de lo que se entiende hoy por mercado del arte y su gestión pública.

Garrido Fernández, Anxo /Universidad Complutense de Madrid/
anxogf@hotmail.com

Narrar es luchar. El estatuto del artista y la mitopoiesis en la “filosofía” y práctica del colectivo Wu Ming

Wu Ming, pseudónimo asumido tras el éxito de *Q* –novela firmada bajo la identidad colectiva de uso libre *Luther Blissett*—, significa “sin nombre” en chino mandarín y es el alias con que los escritores disidentes firman sus obras en el país asiático. Wu Ming supone un intento de combinar reflexión teórica y práctica artística en una praxis que se hibride con las prácticas antagonistas de diversos movimientos sociales.

El carácter prioritario que adquiere el discurso mediático en las disputas políticas contemporáneas, lleva a los autores a comprender la comunicación como un ámbito en el que se desarrollan procesos de legitimación de las prácticas políticas sobre los cuales resulta posible –y se vuelve imprescindible— intervenir. Wu Ming desarrolla para ello una metarreflexión sobre sus propias prácticas (políticas y artísticas) y, a un tiempo, una teorización encaminada a articular y promover nuevos sujetos colectivos. En este sentido, su producción supone un ejemplo privilegiado para la comprensión de los “relevantes” entre teoría(s) y práctica(s) locales que Gilles Deleuze expone en su *Diálogo sobre el poder* con Michel Foucault (al que Wu Ming recurre insistentemente apelando a la metáfora de la teoría como “caja de herramientas”).

Nuestra intención, entonces, será explicitar las influencias filosóficas y exponer los supuestos ontológico-políticos que subyacen a la obra de Wu Ming mediante una exposición sistemática de sus conceptos de mito y artista. Por lo que hace a las primeras cabe destacar la recepción de los relatos zapatistas, la influencia del postestructuralismo francés y, sobre todo, los análisis del modo de producción postfordista elaborados por Antonio Negri y Paolo Virno. La ontología de la immanencia de estos últimos brinda las coordenadas de inteligibilidad de la producción de Wu Ming, mientras que sus categorías –imperio, multitud, general intellect, etc.— son asumidas en muchas ocasiones como objeto del trabajo mitopoético.

La teoría del mito de Wu Ming parte de una esclerosis en el seno del significativo mito. Estipulando la diferencia entre mito y fetiche, los autores elaboran una crítica a las concepciones trascendentes y fetichizantes que tienden a emplazar el mito in illo tempore o que parecen implicar la necesidad del lí-

der, la sangre o el origen. Frente a esto, el mito ha de permitir atravesar la pérdida del sentido: asumiendo que este no es nunca origen sino producto, el proceso de producción de mitos –mitopoiesis— consistiría en una práctica de codificación de la experiencia que, imprimiéndole sentido, no la reifique. En definitiva, renunciando al objetivo de la desmitificación propio de la crítica “ingenua” de las ideologías, se asume la inextirpabilidad del mito y la consiguiente politización de la lucha por dotar a lo dado de sentido. Esta producción se concibe como una introducción de la diferencia en el seno mismo de la repetición en la que consiste narrar y, por ende, requiere de un bloqueo y alteración parciales de los discursos y prácticas reproductivas que legitiman la topología social.

Por lo que hace al artista, Wu Ming critica explícitamente la concepción del creador ex nihilo propia del genio romántico, asumiendo la mitopoiesis como una reconfiguración de los mitos dados de cara a lograr un sentido que difiera respecto al recibido. De este modo la figura del narrador queda subordinada a su función: posibilitar la reproducción diferencial del mito¹. Respecto a esto expondremos la concepción del artista como la de un trabajador intelectual sometido a las formas de explotación y alienación del capitalismo cognitivo.

En estrecha relación con su caracterización como cognitariado, ha de atenderse a la cuestión de la propiedad intelectual. Toda obra significativa pertenece al común en tanto que es resultado de innumerables aportaciones y en tanto que constituye un dispositivo de sentido abierto e insaturable (siempre excedente). Esta infinitud nos permitirá explorar modos de la relación artista-obra ajenos a los parámetros clásicos del individualismo posesivo.



Golvano, Fernando /Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitatea/
fernando.golvano@ehu.es

Estética y política: formas y figuras del compromiso

En relación al arte y política, o sobre la dimensión estética y la dimensión ética y/o política de las artes, han surgido innumerables controversias sobre su telos moral o político. El arte, como ámbito de la producción imaginaria y simbólica, siempre ha sido tensionado por un conflicto entre aquellas concepciones que primaban su autonomía y otras que anhelaban inscribirlo en un horizonte heterónimo de diverso signo (religioso, moral, político, mítico...). La ambivalencia de lo estético y su potencia para la creación de subjetividad, de comunidad desde la no identidad, para legitimar lo dado o proyectar nuevas promesas de emancipación ha motivado que esa que-rella no cese nunca.

Esta comunicación aborda el enfoque de dos filósofos, Theodor W. Adorno y Jacques Rancière sobre esa cuestión. Adorno, tras la II Guerra Mundial, escribe *Minima Moralia* (1948) en la que advierte que «la tarea del arte hoy es introducir el caos en el orden», es decir, crear lo no idéntico, lo nuevo que se resiste a la instrumentalización de la razón tecnológica. Con los rescoldos aún vivos de nuevas controversias (en esta caso con Sartre y sus tesis sobre el vínculo político de la literatura), escribe su artículo «Compromiso» (1962), donde afirma: «La obra de arte comprometida rompe el hechizo de aquella que no quiere nada más que ser ahí, como fetiche». Adorno impugna como falsa la elección entre las alternativas del arte implicado y del arte por el arte, dado que cada una «se niega a sí misma al mismo tiempo que la otra» y llevan la marca de la unilateralidad: el arte solo enuncia alternativas mediante nada más que su forma. Sostiene Adorno que todo compromiso con el mundo se ha de cancelar para satisfacer la idea de una obra de arte comprometida.

Postularía como más urgente defender la obra autónoma que la comprometida, distanciándose así de las vanguardias históricas. En su *Teoría estética* (1970), confió al arte y a los poderes de lo estético una capacidad de conocimiento y de redención o salvación; de modo que desde la dialéctica negativa permitiera una promesa de trascendencia, una capacidad superadora de la racionalización moderna y de sus dominios especializados. Era su manera de sacar partido de su paradójica autonomía, y sobre todo de enfatizar que las posibilidades críticas o implicadoras

del arte residen en su forma que no se fundamenta en referencias exteriores sean de signo mítico, metafísico, religioso, filosófico o político. Reconoce que la relación entre arte y praxis social es siempre variable, habiéndose modificado en forma profunda a lo largo del siglo XX. La construcción formal ni aspira a la permanencia ni a la coherencia mistificada de significaciones plenas: la negación adorniana exige la dislocación de la forma total o clausurada mediante la deconstrucción del material tradicional.

Las formas de repolitizar el arte se manifiestan en estrategias y prácticas muy diversas; no obstante, como sostiene Rancière (2010), comparten cierto modelo de eficacia dado que suponen que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo a los iconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social. La paradoja define el régimen estético del arte en oposición al régimen de la inmediatez representativa y al de la inmediatez ética (Rancière, 2009). Postula que la eficacia estética representa la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado. Otra dimensión ética entra en juego, dado que no se dirige a ningún público específico. Es precisamente desde esa eficacia estética y desde el conflicto que manifiesta como el arte entra en el dominio de la política. Por otro lado, la experiencia estética participa de ese terreno dado que también se define como experiencia de disenso. La “política del arte” está hecha del entrelazamiento de tres lógicas: la lógica de las formas de la experiencia estética, la lógica del trabajo ficcional y la de las estrategias meta-políticas. La política del arte no puede regular sus paradojas bajo la forma de una intervención fuera de sus lugares, en el “mundo real”.



Hervás Muñoz, Marina /Universitat Autònoma de Barcelona/
mhermu@hotmail.com

Lo sonoro y lo mudo o la utopía y la música en la filosofía de Ernst Bloch

Ernst Bloch, un autor hoy poco trabajado, al menos, en español, dedicó toda su trayectoria intelectual a pensar la utopía. Uno de los lugares donde aproximó la definición de lo utópico fue en la música. Él, que era un pianista *amateur* pero sobre todo un gran melómano, encontró en ella un lugar desde el que pensar las figuras de lo anhelante, de lo no-presente, de lo todavía-no que constituyen su teoría sobre lo utópico. Para él, la utopía y la esperanza eran las afrentas contra los modelos nihilistas que poblaban las primeras décadas del siglo XX; especialmente después de la Gran Guerra. Bloch, de esta forma, se inscribe en un debate que ocupó a prácticamente todos los filósofos de la así llamada teoría crítica, aquel que pensaba sobre si la posibilidad de cambio cualitativo se encuentra inscrita en las condiciones materiales o si, por el contrario, habría que articular otras condiciones para que tal cambio se efectúe. La reflexión sobre tales condiciones parece que no meramente se inscribe en el marco de lo espacial, es decir, de *dónde* y cómo en ese *dónde* aparece lo real, sino también la pregunta por el tiempo. Si bien, para Benjamin, por ejemplo, la (re)configuración de lo real pasaba por hacerse cargo del 'instante de peligro' de lo no-pasado, en Bloch la reflexión se dirige hacia un tiempo aún por hacer. En la historia encuentra 'ideales de anticipación concreta' de la utopía, cifras que hablan de cómo en lo existente aparece la promesa de lo utópico. Mientras que Benjamin, como Adorno (pensemos en el final de *Minima Moralia*) piensan la posibilidad de la aparición de la luz mesiánica desde las grietas del mundo, desde su pasado, Bloch considera, en sus líneas de cierre de *El principio esperanza* que «[l]a verdadera génesis no se encuentra al principio sino al final».

En su análisis de la música y la utopía encontramos, al menos, cinco fases: i) La música como figura de lo anhelante, desde donde Bloch analiza el origen de la música. Para ello, reflexiona sobre la figura de la flauta por dos motivos: como instrumento no vinculado, como los de percusión, a lo ritual, y por la flauta de Pan como "llamada musical a la amada (Siringa)" no presente y la aparición de lo erótico en la música; ii) La música como «tiempo desiderativo», que comprende en el concepto de la 'armonía de las esferas', en concreto, y en general, en la relación entre

el 'canto divino' y el 'canto mundano'; iii) La música como «orden moral» y «armonía concorde» en el mundo. Es decir, la constatación entre la desigualdad de la idealidad de la música supraterrrenal y la música mundana. La diferencia con el punto anterior es que, en él se creía en la identidad entre cielo y mundo y en este se asume la desigualdad entre ambos, aunque el cielo actúa como 'regidor'. En ambos casos, la utopía se muestra como lo todavía-no-logrado y también como promesa *espacial* (es decir, lo no-en-este mundo), iv) La música como capaz de, como en *La flauta mágica*, «actuar omnipotente y cambiar las pasiones de los hombres». Es decir, la música ya no se compara con una instancia supraterrrenal, sino que se retoma el discurso platónico en el que la música se dirige directamente al 'álma' de los seres humanos. La utopía se traslada del mundo al sujeto y v) La música, en el mundo contemporáneo, como «una especie de existencia que se va formando sólo en tanto que acontece», es decir, la de la des-espera, como contrapunto a la estructura «recuerdo-expectativa» de la música tradicional.

En este texto trataremos de aproximar, entonces, cómo Bloch cifró, desde la música, diferentes formas de aparición de la utopía y arrojar luz sobre uno de los enigmas de su filosofía: cómo, para él, «el sonido expresa [...] lo que es mudo en el hombre mismo».



Horváth, Nóra /Széchenyi István University, Hungria/
honora@t-online.hu

(Soma)aesthetics and politics of the naked/nude man

“The English language, with its elaborate generosity, distinguishes between the naked and the nude. To be naked is to be deprived of our clothes, and the word implies some of the embarrassment most of us feel in that condition. The word “nude,” on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone. The vague image it projects into the mind is not of a huddled and defenseless body, but of a balanced, prosperous, and confident body: the body re-formed.”

Kenneth Clark

Since the emblematic book of Clark the aesthetic difference between nakedness and nudity is a permanent topic of discourses on artistic and aesthetical approaches to human body. Clark as an art historian was a reformer in discussing the role of pleasures in the aesthetics of reception. But philosophers pointed out to another important point of view in relation to the body. In the twentieth century Adorno, Bourdieu and Foucault discovered the logic of the power systems that tries to control human behaviour through the body. Michel Foucault was the most impressive thinker who (through his own transgressive body-experimentations) could speak sincerely of physical defencelessness and in his works he displayed the real dangers of biopolitics and biopower. The mechanisms of power can take aim the human body and life itself with aggressive ideologies or latent manipulations. We all know frightening examples from the past when aesthetic requirements towards the bodies of boys and girls defined a nation's political orientation, when the perfect body manifested the Aryan ideology. But there are less obvious examples, in contemporary democracies, where societal imperative keeps the unfair differentiation between sexes. The female body was always a crucial theme for artists in the history of art but male body represents a completely different section of art and life.

There was an exhibition entitled *The Naked Man* in 2013 organized by the LENTOS Kunstmuseum Linz, in cooperation with the Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art, Budapest. Curators then emphasized that through nude male bodies (in pictures and in sculptures) we can trace changes in the social role of men, the shaping of male identity,

which all is inseparable from changes taking place in society, and the power system.

In my paper I would like to affirm that in the 21st century in the democratic states we need to insist on our attainments in relation to the liberation of the human body and we do not have to let any restrictive measure from repressive ideologies. Every consequent ideology can progress into fanaticism thus we have to query every one-sided decision in cultural politics. Bodily freedom become a burning problem again and it seems that idealization will not help us in solving problems. Speaking out is a better strategy than artistic idealization thus aesthetics have to pursue new strategies too. In the last years new and unvarnished philosophical treatises arises on philosophers's lives. Instead of polishing one's private life they affirms that famous philosophers were also irresolute and vulnerable men in many ways. Nakedness cannot be only bodily; there is another side of self-revelation. Diaries and notes of Wittgenstein and Foucault are true manifestations of their special aesthetic living but also marks of their sexual life and of their defencelessness.

In my opinion somaesthetics of Richard Shusterman can be a new point of view in aesthetics that is capable to compound the different segments of political aesthetics and aesthetic politics in relation to the body. With researches on the life and work of Foucault, Shusterman reveals the nakedness of a great philosopher but somaesthetics would be also a good help to examine works of art of male nudes as I would represent it through some example. Shusterman do not idealize but somaesthetics's chief aim is to motivate others to “balanced” and “prosperous” life without lies. In our times body cult is louder than ever thus an aesthetics based on the body may has the power to promote critical thoughts to wider audience.

Iriondo Aranguren, Mikel /Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitatea/
mikel.iriondo@ehu.es

Metáforas visuales de la violencia política. El tiempo congelado. L'ímage manquante (2013) de Rithy Panh y Risttuules (2014) de Martti Helde

El director de cine camboyano Rithy Panh ha intentado documentar repetidamente sus vivencias como víctima del genocidio cometido por los jemeres rojos en su país. Es bien conocida su labor cinematográfica, siendo su película *S-21 la máquina de muerte de los jemeres rojos* (2003), uno de los más estremecedores documentos de la barbarie ideológica. Pero Panh ha tratado de acercarse al horror del pasado también por la vía literaria. Así, en colaboración con el novelista francés Christophe Bataille ha escrito *La eliminación* (2013), libro que trata de reflejar estos horribles episodios.

Sin embargo, al igual que en otros testimonios que tratan de ilustrar horrores semejantes, Panh es consciente de la extrema dificultad de rememorar fielmente ese cruel pasado. Reflexionando en torno al cine y la posibilidad de que los actores interpreten con realismo los sucesos acaecidos, Panh concluye en la imposibilidad de exigir a los protagonistas la adecuación a esas vivencias límite, impensables. Existe un abismo entre lo experimentado y lo representado y cualquier excelsa interpretación es solo un atisbo del horror vivido.

L'ímage manquante, la imagen perdida, es su última película, aquella en la que pone de manifiesto ese extravío, tanto el de la felicidad infantil usurpada y clausurada por el régimen jemer, como el de las innúmeras escenas de crueldad y exterminio de su propia familia experimentadas al borde de la eliminación personal.

Panh, basándose en su libro y haciendo uso de documentos filmados en la época jemer, complementa la película evitando la presencia de actores y recurriendo a *tableaux vivants* donde los protagonistas son muñecos hechos de barro y agua. El recurso expresivo parece en principio haber sido cercenado o limitado, pero sin embargo la descripción de estos episodios congelados mediante una voz en off conduce al espectador a empatizar con esos muñecos de barro que mimetizan a gentes de carne y hueso. Quizá Panh ilustra así su idea de que *un film político debe descubrir lo que ha inventado*. En efecto, aunque se pueden inventar artificios como estos muñecos de barro, recurrir a escenas detenidas en el tiempo o, incluso a la manera de Benigni en *La vida es bella* (1997), afrontar la *Shoah* con cierta vis cómica, lo

importante es el resultado final, el descubrimiento de unos acontecimientos incuestionables.

De idéntica manera, el director estonio Martti Helde ha tratado de dar cuenta de las deportaciones estalinistas en los años cuarenta de ciudadanos lituanos, letones y estonios a los gulags siberianos. Su película *Risttuules*, *In the crosswind*, se centra en las cartas que desde Siberia envía una mujer a su marido también deportado y en paradero desconocido. Las escenas iniciales de felicidad familiar en su casa de Estonia, repletas de luz y dinamismo, quedan también congeladas en sucesivos *tableaux vivants* desde el momento en que son detenidos y llevados a los vagones de transporte.

Si el proceso revolucionario, soviético o camboyano, supone un comenzar de nuevo para crear un ser humano diferente, esta detención del curso normal de la historia, esta detención del reloj, tiene un referente paralelo en la congelación de la imagen en pantalla, metáfora visual de la congelación en vida de las esperanzas de felicidad de los protagonistas deportados. Como atestiguará Imre Kertész, sobreviviente de Auschwitz, nos hallamos ante seres *sin destino*, gentes petrificadas y sometidas a las exigencias de una doctrina que se pretende emancipadora. No en vano Panh afirma en cierto momento de la película que *toda revolución es tan pura que no quiere seres humanos*. Y la protagonista de *Risttuules*, Erna, sentencia: *Los años más hermosos han pasado como si estuviera congelada*. Para el preso no hay futuro, es como vivir un eterno retorno del horror.

Los individuos congelados de Helde, convertidos en estatuas fotográficas de tres dimensiones, nos producen la misma estupefacción y horror que los muñecos de Panh. Así, mientras el común de los humanos habita un tiempo con esperanza de futuro, el recorrido minucioso de la cámara cinematográfica por estos *tableaux vivants* revela las innumerables facetas y detalles del sufrimiento sin sentido infligido por el totalitarismo. Comprendemos así la persistente pregunta de Erna a lo largo de sus quince años de cautiverio, ¿Será la muerte más fácil de lo que nos espera?



Lemos, João /Universidade do Porto/
joaorodrigueslemos@gmail.com

Da educação, do carácter cultivável, exercitável e corrigível do gosto e do carácter aguçável da faculdade do juízo – a actualidade da (utopia) estética de Kant

Ousamos partir do princípio de que a importância quer da educação para a estética, quer da estética na educação, é hoje geralmente reconhecida. Arriscamos, em segundo lugar, afirmar que não será necessário explicitar o carácter transversal desses dois elementos relativamente ao tema e aos subtemas do III Encontro Ibérico de Estética, em especial no que concerne às ligações entre arte e política ou entre estética e políticas institucionais – não tão evidentemente, todavia, no que diz respeito às utopias estéticas. Atrevemo-nos a referir, por outro lado e finalmente, que a maioria das análises à primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Immanuel Kant, se concentra na relevância histórica dessa obra enquanto contributo para a emergência da estética como disciplina específica, no seu enquadramento sistemático no contexto da filosofia kantiana, na questão de saber em que medida poderá o juízo de gosto ser dotado de validade universal necessária, na natureza peculiar do sentimento do sublime, nas considerações que Kant tece acerca das belas-artes ou na condição simbólica da beleza por relação à moralidade. Haverá na mesma obra, porém, dois assuntos – não suficientemente desenvolvidos pelos seus leitores, a nosso ver, e intimamente relacionados entre si, sem dúvida – que, abordados da maneira como sugerimos abordá-los, ostentam de modo evidente a sua actualidade para as discussões que movem este encontro. O carácter cultivável, exercitável e corrigível do gosto e o carácter aguçável da faculdade do juízo – eis de onde partirá a comunicação que propomos apresentar.

Uma primeira mas atenta leitura da *Crítica da Faculdade do Juízo* permitir-nos-á afirmar: por um lado, que o gosto reivindica autonomia (§32), que o juízo originário da faculdade de juízo estética é livre (§59) e que a beleza não pode ser objecto de uma ciência (§60); por outro, que o gosto é cultivável, exercitável e corrigível (§14 e §48), que é cultivado, exercitado e corrigido por intermédio de exemplos (§32) e que os exemplos através dos quais se cultiva, exercita e corrige são os objectos mencionados nas habituais mas equivocadamente chamadas ciências belas (§44).

Em face destes dois conjuntos de afirmações, a questão que se coloca é a de saber se e como pode uma faculdade que reivindica autonomia necessitar

de exemplos fornecidos por certos campos científicos para se cultivar, exercitar e corrigir. A resposta a essa questão afigura-se simples: tais exemplos não determinam o juízo; eles somente servem de incentivo a que aquele que ajuíza procure em si os princípios do gosto. Se um indivíduo não considerar artístico um objecto mas tiver conhecimento de que esse objecto foi ou tem vindo a ser considerado uma obra de arte, então é possível que ele hesite relativamente à correcção do seu juízo, isto é, que tenha dúvidas quanto àquilo no qual está a fundá-lo. Os objectos que constituem os conteúdos das referidas ciências funcionam, assim, como convite a que ele tente descobrir em que se baseia efectivamente o seu juízo e aquilo no qual esse juízo deve basear-se.

Essas dúvidas, essa recorrente hesitação, essa indagação, contínua, ou, melhor, uma tal procura, permanente, exactamente ela, constitui o processo de cultivo, exercitamento e correcção do gosto. Além disso, constituindo o processo de cultivo, exercitamento e correcção do gosto, ela revela-se simultaneamente como processo de aguçamento da faculdade do juízo. Ora, é precisamente explicitando, adaptando e desenvolvendo este processo duplo, descoberto nas palavras da primeira parte da *Crítica da Faculdade do Juízo*, que pretendemos rever e revitalizar quer a importância da educação para a estética, quer a importância da estética na educação.

Não nos limitaremos a essa tarefa, porém. Uma problematização da proposta que encontramos na terceira *Crítica* levar-nos-á a sugerir que a estética que emerge desse texto eventualmente se enquadrará naquilo que, num sentido alargado, poderemos designar por utopia. Para o anunciarmos, bastará assinalar, entre outros, o facto de que, por muito que um indivíduo tenha cultivado, exercitado e corrigido o seu gosto, e por muito aguçada que seja a sua faculdade de juízo, nada pode garantir que ele tenha ajuizado, ajuíze ou venha a ajuizar correctamente um dado objecto.

A perfeição do gosto parece ser um lugar que não podemos habitar. Mesmo que nos seja possível visitá-lo, jamais poderemos estar certos de que o fazemos. Eis, aparentemente, a nossa utopia estética. Mas porventura não somos nós quem faz das obras de arte algo especial?



Luna, Diego /Universidad de Sevilla/
dielundel@gmail.com

El dispositivo apropiado: Vectores foucaultianos para el estudio del arte crítico

La noción de *dispositivo* manejada por Michel Foucault, y explicada con claridad por su colega Gilles Deleuze, ayuda a avanzar en la reflexión en torno a lo que Jacques Rancière definiese como «arte crítico», dentro de su planteamiento general sobre el lugar ocupado por el arte respecto a los diferentes regímenes sensibles. Un concepto, este último, cuya comprensión dependería en primer lugar del reconocimiento de la tensión histórica ocurrida entre las dos grandes políticas del régimen estético del arte que el autor identificaba, la «política del devenir-vida del arte» y la «política de la forma rebelde», siendo la primera de ellas la que se correspondería con el arte crítico: aquella predispuesta a su propia autosupresión como realidad aparte y al mismo tiempo garante de la pluralidad de formas en que se relacionan Estética y Política. Una diferenciación que explicaría el hecho de que el arte crítico, para Rancière, fuese aquel que, contrario a la resistencia de la forma representativa, «se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo». Así se intuye atendiendo a la peculiar naturaleza de unos proyectos, como los llevados a cabo por los artistas más comprometidos de los años setenta y ochenta – marcados por episodios como el del Mayo Francés–, cuyas estrategias creativas consistieron precisamente en la apropiación radical de los códigos culturales que articulan discursiva e ideológicamente ciertos fenómenos sociales. Una serie de trabajos que en efecto podrían ser considerados como ejemplos de un último arte de resistencia antes tanto de la «inflación estética» propia de lo que Gilles Lipovetsky y Jean Serroy han denominado recientemente el «Capitalismo Artístico» (donde podrían incluirse las actividades de especulación financiera en torno a los productos artísticos), como de la fagocitación (desactivación) institucional que ha venido predominando desde los años noventa.

A partir de aquí, la tesis central de esta aportación es que la reflexión estética actual sobre la politización del arte encuentra en el dispositivo foucaultiano la mejor excusa para continuar explorando la capacidad del arte como instrumento de agitación política y, concretamente, para ampliar el foco hacia nuevos territorios *no-artísticos* (que es después de

todo el *movimiento* propio del arte crítico). Una idea que apunta directamente a las relaciones creadas entre saber y poder y que, desde el momento de la *genealogía* en la trayectoria de Foucault, remitiría específicamente a un poder de tipo *disciplinario*, múltiple, automático y autónomo, desplegado a través de múltiples técnicas que se entrecruzan y se extienden por el tejido social en forma de redes tanto superficiales como sutilmente sumergidas e invisibles. Un modelo alternativo de acción donde el actor además ya no se define por constituir una entidad separada de las máquinas, sino por compartir con ellas una relación en el marco que constituye precisamente un dispositivo, un rasgo fundamental para pensar la situación actual del individuo frente al contexto tecnológico. Todo esto aplicado al ámbito de la práctica artística contemporánea ha devenido en muchas ocasiones, como ha destacado Brian Holmes, en procesos críticos de construcción colectiva de significados. Proyectos que participan de una sensibilidad que incorpora una densa trama discursiva, pero que al mismo tiempo, como explicaba el autor, «se sustentan en el ejercicio lúdico y autorreflexivo de las capacidades básicas del ser humano: percepción, afecto, pensamiento, expresión y relación». En estos casos, en los que se puede hablar de *dispositivo artístico*, el impulso inicial consistiría en ofrecer el ambiente y las condiciones óptimas para el desarrollo cualquiera de una investigación colectiva: «Lo que emerge de este tipo de práctica –decía Holmes– es una nueva definición de arte como laboratorio móvil y teatro experimental para investigar e instigar el cambio social y cultural». De esta manera, el rastreo de la *lucha por el control del dispositivo* a través de la práctica artística podría suponer, en último término, una nueva vía para comprender el proceso de disolución del arte, desde su autonomía moderna hasta su heteronomía «transestética», tal y como fuera diagnosticado por Jean Baudrillard.



Nolasco, Ana /Unidade de Investigação em Design e Comunicação do IADE-U (UNIDCOM/IADE), Portugal/
analascosapopt@gmail.com

O gesto político em germe: arte, artesanato, design e feminismo: perspetivas insulares atlânticas

Merleau Ponty, adotando o conceito de estilo de Husserl – segundo o qual cada indivíduo ou fenómeno tem o seu estilo – defende que é o estilo dos nossos gestos que nos permite perceber a unidade sensorial do nosso corpo, na sua dupla qualidade do sentir e do que é sentido. Sendo através do estilo e do gesto que configuramos a nossa experiência do mundo, estes permitem pensar uma subjectividade ancorada no mundo material que ganha corpo através do seu desdobramento no tempo evitando, assim, essencialismos que cristalizam o seu devir. O gesto é, assim, o que une a mão ou o corpo ao pensamento em germe, é uma forma encarnada de expressão. Segundo Flusser, o gesto distingue-se do movimento porque está imbuído de uma intenção, exprimindo um consentimento de forma codificada, sendo, portanto, simbólico, i. é, transfere sentimentos, afetos ou ideias do seu contexto original para o espaço público da representação, tornando-os artificiais sendo, por isso, sobretudo um problema estético. Neste sentido, o gesto une o político e o estético: existe um gesto político assim como existe uma política do gesto, i. é, uma configuração dos possíveis gestos numa determinada época, sendo que ambos dizem respeito ao estilo, à forma do corpo se relacionar com o mundo vivente.

O poder, para Foucault, não se detém mas exerce-se através de uma cartografia flutuante que estabelece linhas de intensidade, zonas interditas, corredores de passagem e fronteiras de vigilância. A sua génese consiste no facto de se atualizar constantemente na sua auto-reprodução, afirmando-se de novo na própria diferenciação de si e integrando o diferente. Na perspetiva foucaultiana, poder e saber são as duas faces do mesmo movimento: o saber constitui-se, como um entrelaçado de visível e enunciado, que se vai criando à medida que a bifurcação entre o poder e a sua reprodução se vai expandindo. A esta bifurcação, Foucault denomina de não-lugar, o hiato insuperável e irreduzível entre as palavras e as coisas, o visível e o dizível, o ponto cego do diagrama, onde a criação artística se instala enquanto manifestação do invisível e do não-dito.

O gesto, enquanto configurador da experiência, tem o potencial de deslaçar os nós da rede do diagrama do poder vigente, fazendo emergir novos

pontos de emergência de significado, novas formas de criatividade. Propomos focar, neste contexto, os gestos insulares políticos declinados no feminino, nas ilhas dos Açores e a recuperação das tradições locais, dos *crafts*, considerando que se inscrevem no que Rancière denominou de regime estético. Segundo este autor, este regime caracteriza-se por operar uma redistribuição do sensível abolindo as hierarquias de géneros artísticos e pela indeterminação do sentido da obra o qual não é determinável por uma relação causal entre a criação e a interpretação. Essa indeterminação do sentido resulta da abolição do regime representativo que, tendo como subjacente a equivalência entre o visível e o dizível, estipulava que a arte devia ser representativa de uma acção plena de significado e/ou de uma expressão no auge da sua intensidade. Na perspetiva de Rancière, a política na arte consiste, portanto, não na sua suposta eficácia, no sentido de uma linha reta unívoca entre a intenção do artista e o efeito no observador, mas na rotura entre a produção artística e a sua receção.

Para além das questões de género, é a subversão dos domínios e das fronteiras estanques entre arte e artesanato que constitui um dos aspetos políticos da valorização do artesanal. Esta separação, na decorrência do conceito de arte enquanto espelho mimético das hierarquias sociais que caracterizava o regime representativo, decalcava a separação e a primazia do trabalho intelectual face ao trabalho manual. Delineava, simultaneamente, a cartografia social da separação das atividades entre homens/mulheres e entre classes desfavorecidas/com acesso à educação. Com a passagem ao regime estético, a arte, que anteriormente representava algo para além dela, torna-se imanente a si mesma. A indeterminação de sentido liberta a imaginação e o pensamento do espetador, empoderando-o. Liberta também a matéria que se espiritualiza, tornando-a prene de significado, assim como o espírito que se materializa, no obra e no espetador.



Olmedo Carrasco, Carolina /Universidad de Chile/
carolinaolmedocarrasco@gmail.com

José María Moreno Galván y América Latina: la institución del arte como arena político-revolucionaria

Pese a iniciar muy tardíamente su carrera profesional como periodista y crítico de arte, la de José María Moreno Galván (Puebla de Cazalla, 1923 – Madrid, 1981) es quizás una de las trayectorias intelectuales más interesantes para comprender la conexión de intereses, reflexiones y debates políticos entre Europa y América Latina. Tanto sus orígenes en el sur de España, la situación autoritaria de su país y su tardía (e “irregular”) titulación como periodista propiciaron en él una ensayística rebelde, cuestionadora de los cánones del arte de su época, y convocante a la acción transformadora del mundo a través del arte y su función social. Esta visión, que apuntó a modernizar la práctica artística en los distintos aspectos entre la creación y la exhibición, la crítica y la contemplación, encontró una levadura importante en el recientemente internacionalizado arte latinoamericano: a ojos de Moreno Galván, en él la función política y estética se fusionan en un solo impulso modernizante, poniendo en la centralidad de su recepción -por primera vez- a las enormes masas populares que poblaban entonces el continente. Muchedumbres populares que durante el periodo entre la revolución cubana y el derrocamiento de Salvador Allende en Chile (1959-1973) obtuvieron un rol protagónico en la cultura, al punto de colmar con su presencia -como tema- la música, la fotografía, la literatura, la pintura, el teatro y el cine.

El momento de mayor rango de acción del pensamiento de Moreno Galván en América Latina es durante los sesenta: en este contexto, inicia relaciones personales y político-militantes con intelectuales latinoamericanos a través de la Asociación Internacional de Críticos de Arte; para luego emprender una serie de colaboraciones en distintos puntos de América del Sur. En este itinerario desarrolla dos de sus intervenciones intelectuales más relevantes para la estética política del Cono Sur: la propuesta al presidente Allende (1971) de la primera colección de arte moderno “de propiedad del pueblo”, en el marco de un régimen socialista electo por vía democrática en el Tercer mundo; y la compilación de dicha colección (1972) a partir de obras y artistas que respondieran a las necesidades de emancipación del pueblo chileno, y no a razón de los cánones elitistas del arte burgués, otorgándole a las artes visuales una función ideológica y política del lado de los sectores populares, a quienes además debía proveer de “mode-

los políticos” a seguir. Ni el lugar imaginado (un lugar de encuentro entre el arte y el pueblo), ni la colección reunida por Moreno Galván llegarán a ser públicos debido al golpe militar de 1973: el edificio a utilizar -el más moderno del país, alhajado con piezas de arte integrado al espacio arquitectónico- será saqueado, modificado y utilizado posteriormente como sede de régimen dictatorial en reemplazo del bombardeado Palacio de La Moneda. La colección de piezas, por su parte, será dispersada en escondites en Chile y el extranjero, perdiéndose parte importante a manos del ejército y civiles que participaron del régimen de Pinochet. No fue sino hasta la década del noventa que el trabajo de Moreno Galván, póstumamente, fue reconocido y hecho público con la apertura del Museo de la Solidaridad Salvador Allende en democracia.

A partir de la revisión de los archivos de Moreno Galván custodiados por la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Reina Sofía¹, así como otras fuentes documentales del Museo de la Solidaridad -MSSA, el primer objetivo de esta presentación es dar cuenta de la existencia de perspectivas intelectuales transformadoras con una historicidad y programa propios, distintos del “reparto” de las correlaciones mundiales de fuerza de la Guerra Fría. Un objetivo aún más relevante es el visibilizar el carácter disidente y anticolonial de dichos discursos, y cómo en el caso de Moreno Galván éstos se apropiaron o enfrentaron a las posiciones establecidas con el fin de cumplir sus propios objetivos emancipatorios.

Así, la exposición contempla tres etapas:

A- Crítica a las vanguardias (1950-1959). Su interpretación del rol político y transformador de las primeras vanguardias frente a la obsolescencia de la función burguesa del arte. Caso español. B- Crítica a Occidente (1959-1967). Constatación del discurso eurocéntrico y su tentativa de construir nuevas denominaciones, periodificaciones y relatos. Caso latinoamericano. y C- Tentativas de acción socialista (1968-1973). Su vinculación con la acción político-estética (homenaje a Picaso) y la función social del arte (MSSA). Caso chileno.

Este análisis se apoyará en la lectura de sus ensayos críticos y publicaciones, así como en sus correspondencias con relevantes artistas e intelectuales de Europa y América (Cela, Alberti, Allende, Balmes, Pedrosa...).



Ordóñez Eslava, Pedro /Universidad de Granada/
pittpoe@gmail.com

Una apología de lo impuro: arte y política en el flamenco contemporáneo

En febrero de 2013, el bailar Israel Galván (Sevilla, 1973) visitó la ciudad de París, con motivo de la representación en el Théâtre de la Ville de *Lo Real-Lo Réel-The Real*.

Este proyecto basa su argumento en “una aproximación al tema, difícil y capital, del exterminio de los gitanos bajo el régimen nacionalsocialista en la Europa de los años treinta y cuarenta”¹. Desde esta idea, y con la ayuda del trío de acompañamiento flamenco habitual –cante, guitarra y jaleos–, además de la participación de algunos instrumentos menos usuales –como saxofón, piano, percusión, violín– y dos actores, todo ello en el marco escenográfico diseñado por el artista Pedro G. Romero, Galván construye una obra compleja que muestra una condición profundamente crítica ante un episodio tan grave como poco atendido de la historia social y cultural europea.

Durante su estancia en París para representar *Lo Real...*, el bailar sevillano visitó el campamento gitano de Ris-Orangis. Dicha visita fue promovida por la revista *Mouvement*² y por la Asociación Perou-Pôle d’Exploration des Ressources Urbaines³, dos órganos de creación artística contemporánea y activismo cultural con sede en la ciudad de París. En Ris-Orangis, Galván pudo, por un lado, conocer las circunstancias en que aún hoy se establecen comunidades de gitanos a las afueras de una gran metrópoli como París y, por otro, constatar la necesidad de que este tipo de situaciones sean denunciadas ante la sociedad.

Justo tres años después, en febrero de 2016, Mauricio Sotelo (Madrid, 1961) –compositor formado en Viena, que, al amparo estético de autores como Luigi Nono, explora y examina las posibilidades musicales del flamenco en su obra, desde que en 1993 estrenara sus *Tenebræ Responsoria* con Enrique Morente (Granada, 1942-2010) al cante– estrena, en el Teatro Real de Madrid, *El Público*. Ópera bajo la arena, en cinco cuadros y un prólogo; dicha ópera, concebida a partir de la pieza teatral homónima escrita por Federico García Lorca en Nueva York hacia 1930, contó con el libreto del escritor Andrés Ibáñez (Madrid, 1961).

Como saben, *El Público* es, entre otras cosas, un canto al amor –en cualquiera de sus posibles encarnaciones–, una defensa de la imprescindible libertad del creador y la proclamación de su necesario compromiso frente a la «intransigencia social» del propio público, que permanece estático e indiferente ante «la verdad de las sepulturas» que debe mostrar la obra de arte.

A pesar de la distancia que las separa, en cuanto a la factura técnica con la que se desenvuelven, estas dos piezas y, a través de ellas, la obra de Israel Galván y Mauricio Sotelo, comparten una actitud estética que reafirma el compromiso social y político del flamenco experimental contemporáneo; compromiso que quedó diluido, a mediados del siglo pasado, cuando el movimiento *neopurista* cosificó este género creativo, en pos de una pureza racial y estética en la que no cabía alusión alguna a una conciencia política o de protesta social específicas.

A partir, por un lado, de las nociones de «altermodernidad» y «estética radicante» del curador francés Nicolas Bourriaud⁴ y, por otro, del juego conceptual «pur/impur» de Vladimir Jankelevitch⁵, entre otras referencias, proponemos, para este III Encuentro Ibérico de Estética, una reflexión en torno al vínculo entre arte y política en el flamenco experimental contemporáneo; reflexión para la que tomaremos como ejemplos la creación de Israel Galván y Mauricio Sotelo.

¹ <http://www.anegro.net/index.php/israel-galvan/lo-real>, 13.06.2016.

² <http://www.mouvement.net/>, 13.06.2016.

³ <http://www.perou-paris.org/>, 13.06.2016.

⁴ En sus referencias: *Altermodern*, Tate Triennial, Londres, Tate Publishing, 2009; y *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

⁵ Vladimir Jankélévitch, *Le pur et l’impur*, Paris, Flammarion [1960, éd. 1978], 2004.



Panea Fernández, José Luis /Universidad de Castilla-La Mancha/
JoseL.Panea@uclm.es

Influencia escandinava, “venderemos relación”

Elaboración discursiva, performativa y visual a modo de presentación (recital/acción y pase de imágenes -fotografía y vídeo-) a partir de la definición de Nicolas Bourriaud de la práctica artística como un «estado de encuentro», y en este caso en torno a la experiencia («hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo», según la RAE) cotidiana, experiencia anunciada y a la par renunciada en un objeto y que, siempre personal, siempre política, «moviliza» -en palabras de Julia Kristeva- el inconsciente, la percepción, el prelenguaje y el lenguaje». Así, de ese acto de desplazamiento, de ese movilizar, la exploración emocional (*movere*, mover).

A través por tanto *de este destapar* se llegaría, desde una perspectiva poética, al recreo, elucubración y elogio o «alabanza de las cualidades» de ese objeto doméstico, de ese encuentro experiencial, objeto pero también envoltorio, envoltorio de un producto, producto que se trataría así *dentro* de la lata azul: una lata de galletas danesas.

Lata que, desde su cariz político (en tanto que «mercancía» y/o «marca país») y a través de un recorrido fenomenológico y descriptivo, se convierte en el elemento configurador, determinante, «biopolítico» en su certeza, del entorno doméstico del miembro familiar -la abuela- como germen, brote e indicador del ideal de hogar (tapa, *tapar este otro hábitat*) desde una perspectiva de género y, por lo tanto, haciendo emerger la palabra «hospitalidad» tamizada por un suave viraje que lleva a un análisis de la experiencia de la movilidad -los contornos internos y externos, el superficial «anunciarse galleta»- en el mundo contemporáneo.

Reapropiación, se diría, en términos derridianos. Un alquiler, un *okupa*, una circular si se quiere, y el *siempre anidar* como metáfora.

La presentación, a modo de narración, muestra distintas reflexiones acerca de estos aspectos desde una transversalidad necesaria, imágenes del proceso de trabajo personal dentro de las artes visuales así como las de otros artistas y textos de referencia los cuales aproximarían la reflexión al espectador contribuyendo a los ritmos, enfatizando el aspecto performativo (nuevamente dada la procedencia personal en este caso desde las artes visuales y la investigación artística) catalizador de una experiencia compartida.

Reconsiderando la reflexión de Kristeva acerca de la «cultura de la imagen» y la «cultura de las palabras», de una reivindicación de la extracción del «tiempo sensible» de los ritmos vitales y la «revuelta íntima» (cuyo concepto es desarrollado recientemente por el filósofo Josep Maria Esquirol) se analizará por tanto la inserción de lo autobiográfico y lo político en las artes visuales y en el marco de los discursos *más allá de la posmodernidad* señalando la política de los actos individuales o subjetivos y, por tanto, el desdibujo o trasvase de «la teoría de las dos esferas» (Nancy F. Cott) de lo público y lo privado en la actualidad.

¿Cuál sería el lugar del objeto? Configuraría, por tanto, el entorno inmediato y a la vez el nexo externo en el que su uso -aquí será crucial la tesis de Michel de Certeau- implicaría «otra política», la «política de la colocación» (Joan Simon) donde universo personal conjuga tradición y consenso. De ahí las distintas historias o «posibles» dentro de la ahora caja para *sus* medicinas, el anterior recipiente de galletas, su posibilidad de albergar costuras y lo micropolítico *versus* la política en mayúsculas (la firma Royal Dansk), lo local y lo extranjero, la casa y la factoría: la re-colocación.

Se tratará con esta investigación/presentación/poesía de alcanzar el mayor de los objetivos: las «suficiencias» -a partir de «un querer entre» galletas- implícitas en las claves de resistencia, en la fórmula de Kristeva, «expresiones felices, siempre fragmentos» como apuesta por el *saboer* (por la sinestesia y la etimología de las palabras saber y sabor: *sapere*, en la que ambas se conjugan, esto es, lo sensitivo como apuesta por un conocimiento más allá del *logocentrismo*) en la definición de Juan Luis Moraza, a la par que en Vicente Verdú: «el tacto, el sonido, el olfato, el color o también, obviamente, el sabor, puesto que el sabor es el “saber” seguro».

Saberse seguro así en esta narrativa que se cataliza en un compartir dada la familiaridad de este encuentro cotidiano, el cotidiano de todos: poesía, imagen.



Parapar Cabanas, Cristina /Université Paris–Sorbonne/
cparapar@gmail.com

Adorno: la crisis de apariencia y la Nueva Música

La ponencia pretende poner de manifiesto la posible doble lectura que encierra la teoría estética de Theodor Wiesengrund Adorno. Dicho de otro modo, la filosofía de la música de Adorno concede la posibilidad de sumergirse en una reflexión tanto estética como sociopolítica partiendo de una misma composición musical. Así, la estética de Adorno se erige sobre un método dialéctico que representa un fluir *a priori* contradictorio entre términos que conciernen, aparentemente y de manera excluyente, a la música o a la sociedad. A fin de defender esta doble lectura o este poderoso paralelismo en la estética de Adorno vamos a estudiar dos conceptos fundamentales de su obra: la crisis de apariencia y la Nueva Música.

El estudio de estas dos nociones nos permitirá alcanzar dos reflexiones. En primer lugar, el objetivo de denunciar la apariencia de obras de arte (“artefactos” en lenguaje adorniano) de buena parte del siglo XX, y más concretamente de la música tonal, es desenmascararla o sacar a la luz la ilusión de totalidad, de unidad perfecta que pretenden mostrar las composiciones tonales. Esta ilusión de totalidad o de unidad es una mera pretensión y, por tanto, convierte una composición musical en una ficción. Por consiguiente, Adorno insiste en el hecho de que esta ficción ha de ser superada. Para superar la unidad ficticia de la tonalidad hay que dejar paso a la atonalidad. Dicho de otro modo, el siglo XX reclama la emancipación de la disonancia. Por tanto, la crisis de apariencia trae consigo la emancipación de la disonancia. Esta crisis de la apariencia desvela, además, el auténtico contenido de la obra: su contingencia, su heterogeneidad, su aura. En definitiva, la crisis de la apariencia tiene lugar cuando la obra se enfrenta a esa pretensión de objetivación, de totalidad o de unidad perfecta y reaparece la auténtica realidad de la obra, sus momentos de creación, su consecuente heterogeneidad y contingencia frente a la pretensión de unidad. Dicho en términos más específicos, la crisis de apariencia musical tiene lugar cuando la composición y el compositor descubren la ilusión de la tonalidad y comprenden que la emancipación de la disonancia es una necesidad histórica del propio material musical. Por esta razón, afirmamos que la aparición de la Nueva Música es una exigencia histórica del material musical. Así, la crisis de apariencia en la música del siglo XX y la consecuente emancipación de la disonancia originan el nacimiento del dodecafonismo y del serialismo. En pocas palabras: la crisis de apariencia en

Adorno es sencillamente un momento de despertar de la conciencia del compositor, del oyente, del crítico o del filósofo. En este despertar cada uno de ellos descubre la incoherencia que se presenta entre lo que la obra es y lo que muestra.

Hasta aquí la primera reflexión. Recordemos que se trata de poner de manifiesto la ilusión que ejerce la música tonal en el siglo XX y de revelar su intención de crear de las piezas musicales una unidad perfecta. Esta ficción, que oprime la realidad del material musical, exige ser superada. Insistimos: la Nueva Música podría definirse como una exigencia histórica del material musical. Por tanto, en este segundo momento de la exposición es recomendable definir rigurosamente la Nueva Música, reconstruir su contexto histórico, político y social y, finalmente, citar algunos ejemplos tanto de compositores como de obras. La intención de repensar la naturaleza de este nuevo sistema nos permitirá reflexionar sobre otras cuestiones esenciales para la comprensión de la teoría estética adorniana desde el punto de vista de la filosofía política. Recordamos que el interés de esta teoría estética es que va más allá del marco de la estética o de la filosofía del arte. La estética de Adorno y, en consecuencia, la Nueva Música o el concepto de crisis de apariencia invitan a fundar un pensamiento de lo real desde un punto de vista interdisciplinar. Por esto, su filosofía de la música puede considerarse un puente entre distintas disciplinas filosóficas y ciencias sociales. Por esto, la interpretación de su teoría estética sólo resulta comprensible si admitimos cierta porosidad entre los términos y entre ámbitos. Así, el nacimiento del dodecafonismo invita a reflexionar sobre la revolución del sistema tonal, pero alude, al mismo tiempo, a la revolución del proletariado. Es decir, podría considerarse que este ansia de abandono o superación de las rígidas reglas de la tonalidad debería ir más allá de la pretensión de alcanzar simplemente la libertad de audición y composición. No obstante, y citando a Adorno, “la evolución que trajo consigo la disolución de las normas compositivas no fue en absoluto socialmente revolucionaria. Se produjo por entero en el marco justamente del orden social burgués, cuya práctica musical acabó por desintegrar. El portador de la emancipación de la música de sus objetivas no es, por ejemplo, una clase rebelde, sino el individuo, que es el poder determinante de la clase dominante (...)”¹

¹ T. W Adorno , *Escritos V* , Ediciones Akal, Madrid, 2011, p. 756.

Pardo Salgado, Carmen /Universitat de Girona/
carne.pardo@udg.edu

Políticas del ruido

El famoso texto de Jacques Attali, *Ruidos* (1977), se inicia con la afirmación de que la mirada ya no sirve para explicar el mundo, que ahora el mundo se escucha. Desde aquí se afirma que es necesario “aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, su arte y su fiesta más que por sus estadísticas. Escuchando los ruidos se podrá comprender mejor dónde nos lleva la locura de los hombres y de las cuentas, y qué esperanzas son todavía posibles”. En el último capítulo, en el apartado dedicado a “la economía política de la composición”, leemos: “¿Qué ruido vendrá entonces a crear el nuevo orden?”

Partiendo de esta cuestión, me propongo indagar los nexos entre la emergencia del ruido en la música contemporánea y en el arte sonoro, con lo que Attali denomina el nuevo orden, que es social y económico. Para ello, se atenderá a dos momentos:

El primero, se corresponde con la entrada del ruido, de forma generalizada, en la música, y se inicia con Dadá y el futurismo. Dadá nos conduce al estallido del Arte y con él al estallido de lo “real”, mostrando a su vez, un desbordamiento de la lengua que tendrá sus consecuencias en el ámbito musical. El futurismo de Luigi Russolo, apuesta por la construcción de instrumentos *intonarumori* que permitan entonar el ruido y se avengan con la sensibilidad moderna que gestan las grandes ciudades industriales. La voz y los instrumentos pasan a frecuentar el ruido. Con ambos, el ruido de fondo, ese que antes era tematizado y conjurado en la música anterior, pasa a primer plano. Los gritos y los vómitos ocupan la voz que antes entonaba el canto, como en los *Cantos del Capricornio* (1962-1972), de Giacinto Scelsi, y los ruidos cotidianos pasan a formar nuevas sinfonías como la *Symphonie pour un homme seul* (1949-1950), de Pierre Schaeffer y Pierre Henry. En todo este proceso, se escucha de fondo, el ruido de la Primera y la Segunda Guerra Mundial.

El segundo momento se corresponde con el arte sonoro y su relación con ese nuevo orden se abordará desde la instalación *Footsteps* (1989) de Christian Marclay y de los *Electrical Walks* iniciados por Christina Kubisch en el año 2004. En *Footsteps*, el suelo es tapizado con tres mil quinientos discos que contienen la grabación de los pasos del artista, mezclados en algunos casos con los pasos de

danza de una bailarina. El público que asiste a la instalación debe recorrer ese tapiz para proseguir su visita, añadiendo así sus propios pasos a los discos. Los discos son regrabados después de la visita del público que ha dejado sus pasos haciendo ralladuras y muescas sobre los vinilos. Los discos pasan de ser instrumentos de reproducción a ser instrumentos de producción. En los *Electrical Walks* realizados en algunas ciudades como Nueva York, Londres o Berlín, los participantes portan unos auriculares preparados para la ocasión y que les permiten escuchar de modo amplificado los sonidos producidos por los campos electromagnéticos subterráneos y atmosféricos. Estos paseos permiten elaborar un mapa acústico de la ciudad que indica la relación entre el tipo de sonidos y las formas de vida en cada ciudad. En esta relación, el índice económico es el que determina la cantidad y tipología del sonido. El ruido de fondo es aquí, de modo omnipresente, el creado por las relaciones económicas que rigen nuestras formas de vida y comportamiento en la sociedad actual.

Los ruidos de fondo y los ruidos del arte forjan la textura perceptiva en la que estamos inmersos. Por ello, es preciso auscultar con detenimiento las características de nuestros ruidos y el modo en que entonan el presente.



Pérez Castillo, María Regina /Universidad de Sevilla/
reginapatina89@gmail.com

José María Moreno Galván. Compromiso estético y político durante el franquismo

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

José María se convierte, por tanto, en uno de los principales defensores en el ámbito teórico y práctico de un conjunto de artistas españoles que anteriormente a 1951, año de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, eran completos desconocidos, integrantes de un círculo artístico marginal ajeno a las instituciones oficiales. La fuerza del Informalismo en España, de esos jóvenes que pretendían deshacerse de la tradición artística para construir una nueva corriente, emprender un nuevo camino, conmovió enormemente al crítico quien se identificó de inmediato con el nuevo movimiento y consideró que su labor como crítico de arte constituía, además de un apoyo a los artistas aformalistas y un modo de legitimar su trabajo, un discurso político de ruptura. Su amistad con personalidades como Manolo Millares, Jorge Oteiza, Rafael Alberti, etc. dejó una extensa huella bibliográfica que podemos rastrear y en la que podemos encontrar esa estética que necesita de una ética y viceversa.

Los textos de José María son un valiente ejemplo de desafío a la censura franquista. Fue más allá de ese lenguaje encriptado que a su vez se valía de la

propia incultura, o la falta de ilustración de los censores, convirtiéndose en símbolo de claridad y libertad. Mientras hacía crítica, Moreno Galván abordaba sin tapujos los grandes tabúes de una sociedad represiva, la de Franco. Claro ejemplo de ello fue el texto que José María publicó en el nº 1 de la revista *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, titulado “La generación de Fraga y su destino”, firmado bajo el seudónimo de Juan Triguero, un artículo que alcanzó gran repercusión en el panorama intelectual español, exaltando a las izquierdas silenciadas y sembrando el nerviosismo en la derecha vociferante.

Pero su compromiso político trascendió al propio discurso, llegando a generar un estilo de escritura sencillo y cercano al lector. Moreno Galván defenderá firmemente la comprensión del arte contemporáneo a través de lenguajes no crípticos y directos, lo cual se contraponen de pleno a la generación anterior de crítico españoles, encabezada por Eugenio D’Ors. Un estilo sencillo que comportase y participase de un cambio sociocultural. Esto es, al fin y al cabo, un actitud democrática y contraria al elitismo propio de los círculos intelectuales y artísticos contemporáneos.

Historias y anécdotas plagan su biografía y describen a un hombre valiente, dispuesto a hablar cara a cara al régimen, y en definitiva, un líder ético para muchos. No debe extrañarnos, por tanto, que los numerosos encarcelamientos que el crítico vivió, sobre todo a partir de la década de 1970, tuvieran una fortísima repercusión social: encierros de artistas, noticias de prensa, etc.

José María Moreno Galván fue una figura fundamental en la construcción de la modernidad artística española, siendo una especie de “intelectual-bisagra” que conectó a artistas anteriores a la Guerra Civil Española con artistas de las nuevas generaciones, y que tendió un puente teórico-estético que hoy día nos permite comprender mejor nuestra contemporaneidad.



Pérez Royo, Victoria /Universidad de Zaragoza/
vicpr@unizar.es

Laboratorios sociales. Poéticas y políticas de la escena contemporánea

El teatro siempre ha sido un lugar de encuentro. Lo que en él ocurre no sólo está determinado por un guión previo, sino también por las percepciones, acciones y decisiones de todas las personas reunidas. Aunque la comprensión común del teatro parte de una tradición que ha intentado erradicar las intervenciones del público, desde principios del siglo XX y especialmente a partir de los 60, las dimensiones de encuentro y de creación de comunidad se toman como ejes centrales para la articulación de propuestas escénicas. En ese momento la respuesta del público, su participación en el evento y las transformaciones que puede operar sobre él, como en el caso de la producción escénica de Richard Schechner o del Living Theatre, eran fundamentales para articular una propuesta emancipatoria (Fischer-Lichte 2011).

Sin embargo, en las formas de teatro participativo de los últimos diez años el encuentro no se produce entre la escena y la platea, sino que se trata de piezas en las que no hay actores o actrices, en las que la ciudadanía es protagonista, decide, actúa, opera y se presenta a sí misma. Aquí el teatro se conforma como lugar de encuentro de la sociedad misma. Esta tendencia en la escena contemporánea, que presenta una clara afinidad con el último ciclo de protestas iniciado en el 2010 y sus subsiguientes transformaciones de lo político, ha surgido de dos tipos de urgencias: por un lado, la sensación de angustia y de impotencia que generan tanto la globalización y las grandes escalas macroeconómicas, así como la colonización y capitalización de los afectos y las relaciones personales por parte del capitalismo cognitivo (Negri 2014). Por otro lado, del proceso de descorporeización y una multiplicación de mediaciones que ha llevado al práctico olvido de la capacidad de acción (en sentido político) del cuerpo (Sánchez; Belvis 2015). Frente a ello, la escena se ofrece como un laboratorio de experimentación con las dimensiones afectiva, corpórea y cognitiva de lo político.

Propongo en mi comunicación analizar la poética de piezas como *Pendiente de voto* (2012) de Roger Bernat, la segunda temporada de *Clean Room* (2014) de Juan Domínguez, *Atlas* (2011) de Ana Borralho y João Galante o *100% Stadt* (2008-2016) de Rimini Protokoll, donde se despliega todo un catálogo de

formas de experimentar con lo social y lo político aprovechando la reunión de la ciudadanía que se da en el teatro. Sus propuestas abarcan desde ensayos de fabricación de comunidades, exploraciones de procesos de autoorganización colectiva, hasta cuestionamientos y puestas a prueba de los modos heredados de representación y participación política. No obstante, estas investigaciones se pueden articular en torno a dos ejes: 1) experimentaciones con dispositivos de participación política ya creados y 2) apertura radical a lo político, sin procedimiento ni normativa establecidos de antemano. En el primer caso se trata de investigaciones sobre las formas existentes de poder constituido, en las que se revisan y experimentan dispositivos de participación política como la democracia representativa, directa, deliberativa, descriptiva, etc., de modo que se plantean reflexiones sobre problemas democráticos básicos como la dificultad de tomar decisiones justas, las relaciones entre mayorías y minorías, la cuestión del consenso o el rol de los afectos en la toma de decisiones, entre otros. En el segundo caso, en cambio, se trata de auténticos laboratorios sociales en los que se propone una experimentación con lo político en un sentido mucho más radical: no se trata de revisar críticamente las formas del poder constituido desde el punto de vista del procedimiento, sino que experimenta directamente con procesos constituyentes sin recurso a reglas y normas.

Respecto a estas propuestas no es posible formular una estética, ya que no están orientadas en primer lugar a la creación de espectáculos. Tampoco se diluyen en una heteronomía que disuelve el impulso artístico en lo político. Se trata en cambio de propuestas poéticas, orientadas fundamentalmente hacia la desestabilización y cuestionamiento de lo que comprendemos por subjetividad política y acción colectiva. Las herramientas conceptuales que emplearé para el análisis de estas propuestas escénicas provienen tanto de la teoría teatral contemporánea de Fischer-Lichte, Lehman o Sánchez, como de la teoría política de Latour, Negri y Virno.

Pino Sánchez, Daniel /Universidad de Sevilla/
pinosanchez@gmail.com

Estéticas de la multitud. Spinoza: la imaginación política y la política imaginativa

La presencia de doctrinas de carácter estético en el pensamiento de Baruch Spinoza es un tema de muy limitado recorrido en los análisis dedicados a este autor. No en vano, los temas que centran su atención transitan de la ontología a la política a través de análisis epistemológicos típicamente del siglo XVII. En cualquier caso, la cuestión no es ajena a la investigación autorizada, centrándose precisamente en el papel de la imaginación como gozne que articula las dos dimensiones que recogen la máxima atención de Spinoza en torno al problema de la representación (Mignini, 1981), e incluso adoptando posiciones de combate ante los sedimentos que genera en la tradición romántica posterior (Ipar, 2008).

La posición que nos proponemos defender se sitúa en la relevancia que adquiere la imaginación, como género inicial y prioritario de conocimiento en la relación del individuo con el mundo, con otros individuos y con su propia autoconcepción, en los procesos de percepción que actúan siguiendo lo que llamamos «una teleología instrumental» contra la que el propio autor llama a la precaución (Spinoza, 2013), a pesar de reconocer en ella un potente y productivo instrumento de cohesión social (Spinoza, 1995). Con todo, nos interesa explicar, y justificar, las conexiones que se establecen entre esa teleología instrumental y los principios de utilidad que rigen la teoría del conocimiento de nuestro autor, estableciendo a la postre una descripción de cómo puede trasladarse dicha conexión a la valoración de la estética, no ya basándose en ideales de belleza, sino como expresiones sensibles (esto es, bajo atributo de extensión) ligadas a la producción de ideas (esto es, bajo atributo de pensamiento), sirviendo de precedente, como indicábamos arriba, a la teoría que habrá de presentar Hegel en el marco del Idealismo.

Por último, esperamos que nuestra propuesta, una vez argumentada, pueda verse como una herramienta de reflexión en sintonía con lo que señalamos como «estéticas de la multitud», entendiéndose éstas como ejercicios de discusión y consensos estéticos que dinamizan las relaciones entre los individuos que participan en la concurrencia del espacio político, valiéndose, en este caso, de la percepción de la experiencia sensible y su justificación a nivel de razón. La idea es presentar hasta qué punto resulta productivo y fecundo adoptar una posición spinoziana, al menos

en lo que a teoría del conocimiento en relación con la expresión política se trata, a la hora de considerar la percepción y reflexión estética no ya como un hecho incardinado en un hecho pasivo, sino más bien como una actividad que exige la intervención consciente del individuo. O dicho a la spinoziana, pasando de las pasiones a los afectos, esto es, transitando desde una menor a una mayor potencia de obrar. Y para poder analizar esto en un sentido muy ligado a lo estético, pondremos en contacto esta idea con la exposición del modelo actancial de Greimas que queda recogido en Ricoeur, 1996. La idea de optar por la exposición del hermeneuta francés en relación con nuestras «estéticas de la multitud» queda acomodada en el hecho de que Ricoeur, como Spinoza, encuentra en el modelo actancial de Greimas un espacio de comprensión de uno mismo y del otro en términos de relato y conflicto que se articulan en la forma de una relación. De este modo, se constituye el paso de la ontología relacional spinoziana al marco de lo político a partir del llamado «laboratorio de experiencias de pensamiento» (Ricoeur, 1996), que si bien el autor galo lo considera de acuerdo a la literatura, en Spinoza podríamos rastrear esta idea en cualquier tipo de percepción estética que implique reflexión hacia lo político como actividad del pensamiento (Pino Sánchez, 2015).

Referencias

Ipar, Ezequiel (2008), “Ontología y estética: la otra discusión de Hegel con Spinoza”, en *Conatus: Filosofía de Spinoza*, Vol. 2, No 3, 27-31.

Mignini, Filippo (1981), *Ars imaginandi: apparenza e rappresentazione in Spinoza*, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles.

Pino Sánchez, Daniel (2015), “El miedo de Spinoza y el falso cine de terror. Una aproximación expositiva y balsámica a través de Eyes Wide Shut y Cabin in the Woods”, en *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes* - Núm. 15 (Monográfico Horror), julio.

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

Spinoza, Baruch (1995), *Tratado breve. Tratado teológico-político* (tr. Domínguez, Atilano), Círculo de Lectores, Madrid.

— (2013), *Ética demostrada según el orden geométrico* (tr. Peña, Vidal), Tecnos, Madrid.

Pozo Rivas, Ana Isabel /Universidad de Granada, Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya/
 anaisabelpozorivas@gmail.com

El cine de Pere Portabella. Un recorrido por algunas revoluciones del pensamiento occidental y del lenguaje del arte

La obra cinematográfica de Portabella es heterogénea, compleja y peculiar. Intentar abordar globalmente esta diversidad choca con la tendencia habitual del análisis que parte de una taxonomía de la materia de estudio. En este sentido nos adherimos completamente a la afirmación de Santos Zunzunegui: “una obra como la de Portabella no puede ser abordada en toda su complejidad sin sacarla del estrecho marco del cine para situarla sobre el doble fondo del dialogo con otras prácticas artísticas y con la sociedad en que se inserta”.

Este trabajo pretende un análisis heteróclito, que consiste en una puesta en relación de la obra de Portabella con las corrientes de pensamiento predominantes en su contexto; con las grandes revoluciones intelectuales, sociales, científicas, artísticas, políticas, etc. Por tanto este trabajo pretende un “mapeo” del cine de Portabella. En biología mapear es “localizar y representar gráficamente la distribución relativa de las partes de un todo; como los genes en los cromosomas”. Este término viene siendo empleado en las humanidades y las ciencias sociales desde hace años para designar metodologías de estudio aplicadas, por ejemplo, a la sociología. Permite poner en relación factores, elementos u objetos de estudio diversos en torno a un tema concreto, con el fin de ubicarlo lo más acertadamente posible en su contexto y así ofrecer una instantánea lo más completa posible.

A partir de este método alcanzaremos dos objetivos concretos: por una parte ofrecer una muestra clara que explique el porqué del reconocimiento que múltiples instituciones internacionales de gran prestigio han mostrado a su obra a lo largo de varias décadas; por otro lado, utilizar este objeto de estudio como excusa que nos permita volver, una vez más, sobre la historia más reciente de Occidente, en un eterno ejercicio que nos ayude a entender un poco mejor nuestro presente y el latente futuro del arte, el pensamiento y la política.

Por último y para terminar de justificar la metodología empleada, que por otro lado constituye el pilar fundamental de este estudio, la ponemos en relación con la propia obra de este director. En el cine de Portabella los acontecimientos fluyen e incluso se superponen, huyendo continuamente de una linealidad. Cada secuencia tiene independencia y funciona

por sí misma, pero al mismo tiempo pertenece a un todo, a un conjunto al que da sentido y del que recibe un sentido mayor que la trasciende, configurando así el tema de la película. Él mismo definió esta estructura de la siguiente manera: “El argumento se basa en que la causa-efecto, o sea, la continuidad se da (primero) por dependencia de una secuencia con la anterior y la posterior, y segundo en secuencias de transición y en otras que son secuencias de situación. Es un orden que lleva siempre al mismo sitio”.

Esta forma de estructurar la narración tiene además mucho que ver con una nueva forma de estructurar mentalmente la realidad física que nacerá de la nueva ciencia del siglo XX. Nuestra hipótesis es que Portabella, en su búsqueda de una solución narrativa que le permita subvertir los códigos tradicionales, esta materializando a través del cine (como también harían el resto de las artes) las teorías físicas que desde inicios del siglo XX han establecido una nueva cosmología del mundo (Henri Bergson, Albert Einstein) y que serán la coartada de toda una serie de revoluciones intelectuales, sociales y políticas que definirían al siglo XX e inicios del XXI. Lo que la teoría de Einstein supuso para cualquier ciudadano occidental de su tiempo fue la materialización científica, casi épica, de una certeza sensible: el sistema establecido falla, ha quedado obsoleto y se revela dramáticamente limitado para servir a las exigencias actuales. Es urgente inventar o ensayar nuevas formas de acción y de pensamiento que se ajusten a las necesidades de los nuevos hombres y mujeres hijos de la modernidad.

Aquí encontramos un claro punto de anclaje con la figura de Pere Portabella y su constante búsqueda de nuevos lenguajes. Pero también con el momento de incertidumbre social y política que sacude occidente, al que por otro lado Portabella siempre ha prestado especial atención tanto en su obra como en su vida, a través de su conocido compromiso político.



Ramusyo de Almeida, Marcus /Instituto Federal do Maranhão - Campus Centro Histórico, Brasil/
ramusyo@ifma.edu.br

Maranhão 669 e a potência das imagens: ensaio e política entre Walter Benjamin e Glauber Rocha

Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca do amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, como a sobriedade do amanhecer. (2009, p. 516)

Tento encontrar possíveis conexões e diálogos entre o cinema de Glauber Rocha, com sua estética e seu fluxo temporal próprios, e o pensamento filosófico de Walter Benjamin, principalmente no tocante às técnicas de montagem e à utilização de alegorias como forma de encontrar uma imagem dialética latente. A proposta foi criar uma reavaliação do filme Maranhão 66¹ (1966) a partir da problematização crítica do cinema de Glauber, da perspectiva teórica de Benjamin e das poesias de Celso Borges. Desse processo reflexivo surgiu outro filme, o Maranhão 669 – Jogos² (2014), um ensaio audiovisual que se propôs como uma imagem que possibilitou analisar o Maranhão atual à luz do seu passado político, por isso o 9, que, ao se colocar ao lado do 6 compõe uma imagem reflexo (ou real) [69], mitigando uma reflexividade histórica tal como uma imagem de espelho, opticamente refletida e invertida sobre o próprio eixo, que questiona, assim, a ordem linear do espelho como um duplo e a recoloca sob a lógica de um espectro, de uma sombra, de um vestígio, de um fantasma.

A ideia é que o cinema revolucionário de Glauber Rocha possa refletir-se nos dias atuais para, como disse Benjamin, podermos “... escovar a história a contrapelo.” (2012, p. 13). Tudo isso na perspectiva glauberiana, para quem: “O cinema deve ser um método ao mesmo tempo que uma expressão.” (ROCHA, 2004 p. 103) A presente proposta é ter o cinema como método (*methodus* - caminho), para novamente buscar os imbricamentos entre arte e política, a partir da poética das imagens de Glauber e da filosofia de Walter Benjamin.

As metodologias audiovisuais do Cine Ebó, que iniciou com o filme *Maranhão 669 – Jogos de Phoder* e terminará com o terceiro filme da trilogia, *O que ainda não sei, até hoje*, intenciona continuar a investir em poéticas visuais que se sustentam na estética do acontecimento e na ficção de ideias. Por estética do acontecimento entende-se, aqui, por planos sequências que possam entrar em consonância com a fruição da cena e dos atores, para assim poder encontrar a (des)construção da atuação clássica. No caso da noção de ficção de ideias, compreendo como a ideia de que, em vez da narração tradicional (colonizada pela tríade Narração-Representação-Indústria) em si, é preciso preservar a cena, para se encontrar outras formas de se narrar. Que para além da representação das personagens interessa sua atuação (a-tu-ação!), na busca de encontrar algo outro. O Cine Ebó busca caminhos ritualísticos de produzir audiovisual, a fim de encontrar imagens profundas. Neste sentido, optamos pelo modelo: Cena-Atuação-Ritual.

Maranhão 669 – Jogos de Phoder busca subverter, a partir de suas formas e narrativas, as aparências da imagem, de modo que possam aparecer os monstros, o não dito, as contradições da história. Apresenta o estado de urgência ética e estética da sociedade contemporânea, em contraponto ao estado de normalidade (que possui sua face mais visível na produção midiática massiva) que designa um estado de exceção disfarçado. Quer, também, através de procedimentos críticos-corpóreos e dialéticos desvelar os tons de gris da sociedade e da política latinoamericana em contraposição à transparência e nitidez (qualidade HD – High Fidelity) da imagem sintética industrial, publicitária, midiática, hollywoodiana, marqueteira, mitológica, populista. Neste sentido, o ponto nodal desse esforço é entender como que a imagem se desloca ao pensamento. A imagem que, na arte e na comunicação, faz com que o visível se torne inteligível. Não tomando o visível ou o inteligível como sinônimo de verdade totalizante, e sim como aquilo que propicia outra interpretação crítica da realidade.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=t0JJPFruhAA>

² <https://www.youtube.com/watch?v=s2NVGPFKi28>



Rivero Gómez, Miguel Ángel /Universidad de Sevilla/
miguelocholo@hotmail.com

José María Moreno Galván y el arte latinoamericano del siglo XX. Estética y política

El objeto de la presente propuesta de comunicación apunta, por un lado, a reconstruir la relación que a lo largo de su vida mantuvo el crítico de arte español José María Moreno Galván con el arte latinoamericano del siglo XX, y por otro lado, a dar forma a su teorización sobre el mismo, dispersa en diferentes artículos y escritos inéditos.

La labor de José María Moreno Galván como teórico y crítico de arte es una de las más importantes aportaciones para la comprensión del arte español del siglo XX. Entre sus libros, artículos y textos para exposiciones abarca un panorama artístico que va desde las vanguardias históricas a la postvanguardia, con dos hitos fundamentales: Picasso e informalismo español. Picasso sería la figura crucial en la modernidad del arte al dotarla de su esencial problematización, mientras que el informalismo sería la consumación de la aspiración de las vanguardias por reacerar arte y vida. Aquí se han centrado hasta la fecha los escasos estudios dedicados a José María Moreno Galván.

La presente propuesta de comunicación se orienta, en cambio, hacia el otro ámbito artístico que fue objeto de una mayor atención por su parte, el arte latinoamericano del siglo XX. Dicho interés radica en el momento en que José María Moreno Galván empieza a relacionarse profesionalmente con el arte, que no fue otro que la I Bienal Hispanoamericana de Arte, celebrada en Madrid en 1951. Allí, por mediación de Caballero Bonald, trabajó en diversas tareas y tuvo la oportunidad de relacionarse personalmente con artistas y críticos latinoamericanos presentes en la Bienal. Fue el comienzo de una relación que seguiría fortaleciéndose desde la II y la III Bienal, celebradas respectivamente en La Habana en 1953 y en Barcelona en 1955, y a las que dio cobertura como crítico y periodista en diversos medios españoles.

Desde entonces, la presencia de artistas latinoamericanos en las críticas de José María Moreno Galván fueron constantes, como podemos evidenciar en las páginas de revistas como *Mundo Hispánico*, *Goya*, *Artes* o *Triunfo*. Asimismo, esta relación le llevará a visitar el continente americano en diferentes ocasiones, casi siempre por motivos ligados al arte como exposiciones, congresos... Así conocerá países como Venezuela, Perú o Ecuador.

Otro hito importante en su biografía en relación con América Latina se sitúa entre 1967 y 1968, a propósito de dos proyectos expositivos con artistas chilenos y españoles. Como comisario de sendos proyectos, José María Moreno Galván mantiene en estos años una intensa relación epistolar con Luis Oyarzun (Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile) y Gratiniano Nieto (Director General de Bellas Artes del gobierno de España).

No obstante, el momento más importante en esta relación de José María Moreno Galván con América Latina se sitúa en 1971, cuando visita Chile dentro de la denominada "Operación Verdad", destinada a dismantelar las falsedades

que se cernían en la prensa europea sobre la realidad de la revolución socialista chilena. Además de fortalecer en ese viaje su relación con multitud de artistas latinoamericanos, quizás lo más importante fue que dio origen a la colección de arte del actual Museo de la Solidaridad Salvador Allende, en cuyos inicios José María Moreno Galván tuvo no poco que ver.

En cuanto a su teoría sobre el arte latinoamericano del siglo XX, la base se encuentra en los artículos y reseñas críticas que Moreno Galván publicó en las revistas anteriormente mencionadas. A ello hemos de sumar unos manuscritos custodiados en el Archivo del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, donde se conserva su correspondencia con artistas como Alberto Pérez o Wilfredo Lam, con intelectuales como el chileno Luis Oyarzun y con personalidades como el presidente Salvador Allende. No obstante, lo más interesante de este archivo son sin duda sus dossiers sobre la escena artística contemporánea de países como Brasil, Cuba, Perú, Honduras, Guatemala, Haití...

En su teorización sobre el arte latinoamericano del siglo XX, Moreno Galván opera a partir de una premisa. En Europa, la "toma de posición estética" se realizó desde un "orden de la inteligencia", desde la racionalidad y la forma, mientras que en América Latina se desarrolló desde un "orden del instinto", desde la sangre y la naturaleza. Caracteriza así al arte latinoamericano del siglo XX como un arte genuino, con una fuerte presencia del mito y un contundente elemento indigenista. Lo interpreta además desde una idea de "totalidad", en el sentido de que una nueva idea de América se despliega y expresa en esas manifestaciones artísticas. Tras el arte prehispánico o precolombino y el arte colonial de herencia española, el siglo XX inaugura la tercera y definitiva edad del arte en América Latina. A su vez, este arte latinoamericano del siglo XX se abre en "dos grandes polos de irradiación cultural". Por un lado, estarían países como Argentina, Uruguay o Chile, que manifiestan una fuerte herencia de los postulados estéticos de las vanguardias europeas. Por otro lado, estarían países como México, Ecuador o Venezuela, más exentos de esa influencia y con un enraizamiento en el mito y la cultura popular. Desde ambos polos, fue germinando a lo largo del siglo XX "la espiritual forma de la expresión americana", de su "ser substancial", según Moreno Galván.

Cabe destacar, por último, que esta teoría del arte latinoamericano del siglo XX está cargada de resonancias políticas, pues esa tercera y definitiva edad del arte en América Latina fue posible gracias a los procesos de independencia de sus respectivos países, pertenecida a lo largo del siglo XIX para consumarse en el XX. Partiendo de que José María Moreno Galván partía en sus análisis de una teoría social del arte, según la cual, toda obra de arte auténtica es testimonio de su tiempo, podemos afirmar que estética y política se dan la mano en concepción del arte latinoamericano del siglo XX.



Rodríguez Campi, Alicia /Universitat Autònoma de Barcelona/
alicia.rodriguez@e-campus.uab.cat

Lo político en la danza contemporánea: una aproximación ontológica

El fin de esta comunicación es presentar brevemente el potencial político de la danza contemporánea desde una perspectiva ontológica, partiendo de la *diferencia política*¹, de la distinción entre la política y lo político².

La danza política, así como el teatro político, pueden referirse a piezas que tratan sobre aspectos políticos a nivel de contenido y/o de forma (siendo este último especialmente característico en la danza moderna y contemporánea). Según Gerald Siegmund y Stefan Hölscher en *Dance, Politics & Co-Immunity*³, la *danza política*, centrada en aspectos de forma, desarrolla el potencial autorreflexivo de la danza para exponer y hablar de sus propios mecanismos de producción y recepción, subvirtiéndolos en cómo tradicionalmente es producida y recibida. De esta manera, cuestiona las relaciones con las instituciones en las que se da, viéndose reflejado a través de los roles de coreógrafos, bailarines, cuerpos, público, productores y la relación jerárquica tradicional entre ellos. En este sentido, se da como una práctica artística crítica, «is engaged in the practice of criticality». La política de la danza [*the politics of dance*] se entendería aquí como una forma de cuestionamiento continuo, y una muestra de cómo la danza (moderna y contemporánea) está intrínsecamente vinculada a conceptualizaciones de lo político. (Siegmund y Hölscher, 2013, 11-12).

Pero lo *político* en la danza no radica en la capacidad crítica de ésta por tratar aspectos de contenido político y/o por replantear y retar sus formas (su relación con la institución, sus modos de producción, su relación con el público, el rol del coreógrafo, el papel de los cuerpos en escena, etc.), sino en los retos disruptivos que genera. Lo *político* no consiste tanto en el cuestionamiento de contenido y/o forma, como en el potencial y la capacidad de dislocación, de cambio, de ruptura. En este caso en la capacidad por romper un marco de representación, por potenciar una nueva mirada escénica, por retar a los sentidos y al pensamiento a ir más allá de sus límites, por generar posibles nuevos marcos discursivos y experimentales.

Lo *político* en este sentido es comprendido desde un marco ontológico. Según Oliver Marchart en *El pensamiento político posfundacional*⁴, la política se distingue de lo *político* desde un análisis ontológico,

desde la *diferencia política*. Mientras que la política se refiere a ciertas formas de acción, al subsistema político (dimensión óptica); lo político se refiere a lo que está más allá de toda posible domesticación (dimensión ontológica). Lo *político* se entiende como el momento de un fundar, parcial, contingente y efímero, el momento de institución de la sociedad.

Marchart, analizando el concepto de lo *político* a través de varios autores, estima el origen conceptual histórico de la *diferencia política* en un heideggerianismo de izquierdas, en la Francia de la posguerra. Según Marchart el término se inscribe en un postfundacionalismo, en la imposibilidad de un fundamento último (sin por ello suponer la ausencia de fundamento) a partir de interrogar y debilitar el estatus ontológico de conceptos metafísicos fundacionales. En este sentido la política sería un proceso abierto sin principio ni fin predeterminado, y lo *político* el momento de un fundar.

Pero ¿cómo es la danza *política*? ¿Cómo deviene *política* y qué ha sucedido en el panorama escénico contemporáneo en la última década? ¿Qué piezas tienen este carácter disruptivo sobre el mirar, el pensamiento, la experiencia sensible? ¿Qué formas y qué manifestaciones toma, a qué recursos formales recurre? ¿Qué papel juega el cuerpo en una danza *política*? ¿Cómo se da lo *político* en la danza contemporánea?

En la búsqueda de respuestas a las preguntas planteadas, el presente estudio pretende analizar lo *político* en la danza contemporánea y mostrar a la vez el reto discursivo, estético (y político) que las nuevas prácticas escénicas de la danza suponen y conllevan.

¹ En relación y por analogía a la *diferencia ontológica* de Martin Heidegger.

² La cursiva pretende distinguir y marcar el carácter ontológico de los términos.

³ Siegmund, G y Hölscher, S. (Eds) (2013) *Dance, Politics & Co-Immunity. Thinking Resistances. Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, Vol.I. Berlin: Diaphanes.

⁴ Marchart, O. (2009) *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Malpartida, José Manuel /Universidad de Sevilla/
josmanrodmal@gmail.com

La estética parrhesiástica frente a la retórica en Michel Foucault

En el curso del *Collège de France*, que transcurre durante el año 1983, se inaugura la investigación que Michel Foucault desarrolló hasta su muerte, a saber, en torno al concepto de *parrhesía*. Se trata de un decir verdadero, asumiendo la responsabilidad ética y política de lo que se dice, que monopolizó los últimos pensamientos de nuestro autor y que se va transformando a través de los tratamientos históricos, fruto de los cuales son las curiosas características de este concepto. Especialmente tomaremos las consideraciones desarrolladas en la clase del 2 de marzo de 1983 y su seminario, durante el otoño de ese año, en Berkeley titulado *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, en las que realizó un estudio comparativo de la *parrhesía* y la retórica, en establecimiento de una relación del sujeto consigo mismo y con los otros.

En esa clase alude Foucault a ciertas modificaciones sobre este concepto de *parrhesía*, que son la causa de la confrontación con la retórica. Una de ellas es el surgimiento de otras figuras en el discurso político como la adulación, que se presentan como la forma oscura y contraria a la *parrhesía*. Otra modificación a tener en cuenta es el cambio de objetivo de este modo de hablar, que ya no se dirige solo a la asamblea (que había sido ejemplificado a través de las palabras de Tucídides sobre Pericles), sino que adquiere una nueva dirección hacia el gobernante, así como a su modo de gobernar, y por lo tanto instaurando la *parrhesía* con un carácter eminentemente político.

A tenor de estas y otras modificaciones, se establece la necesidad de diferenciar la adulación de la *parrhesía*, ya que un mal uso de este modo de hablar podría ser el sostenimiento de un sistema político autoritario, no democrático. De este modo, la *parrhesía* va conformándose frente a la retórica, en tanto arte de la palabra. La retórica que es capaz de convencer, de persuadir, solo se desarrollará correcta y «parrhesiásticamente», si el orador es un hombre de bien, un *vir bonus*.

La retórica, así, puede presentarse como la técnica propia de la *parrhesía*, siendo la habilidad de convencer a los otros de la verdad que ya se conoce. De este modo, esas modificaciones establecían a la *parrhesía* como una forma de hablar radicalmente distinta de la adulación, es decir, requería de esa verdad de lo que se dice. Frente a esta franqueza, la

retórica se constituye en un discurso que es capaz de persuadir, meramente, tanto de lo verdadero como de lo falso.

Este antagonismo no trata solo y meramente de una contraposición discursiva, que ha de desarrollarse en el plano estético. Más bien sería una distinción del modo de ser del discurso que intenta decir la verdad y producirla en forma de persuasión en el alma de los otros, nos dice Foucault a raíz de un texto de Luciano, que se consideraba neosofista en el siglo II. Aquí se relaciona absolutamente el plano estético, el gnoseológico y el político, ya que los discursos de verdad son considerados eminentemente como una práctica.

Tras analizar el modo en que se ha establecido esta comparación y la naturaleza de los discursos de verdad, Foucault nos acerca a una figura del siglo IV a.C. que encarnó esta distinción con una practicidad brillante: Sócrates. La figura de Sócrates como *parrhesiasta*, en el sentido que lo estamos viendo, es ejemplar en la *Apología*, aunque también se desarrolla en el *Gorgias* o el *Pedro*. La magnífica selección de textos, que nos hace Foucault, ponen de manifiesto para desgranar aquellas características, aquellas formas, que han de darse para que un discurso no pase por adulación o falsedad.

Un lenguaje común y corriente, tal como surge y con crédito, contrario a la retórica. Estas son algunas características propuestas por Sócrates cuando alude a la extranjería de su lenguaje (*Apología*: 17 c-d). Sin artificio, en relación originaria con la verdad, en tanto *logos* étymos. Una suerte de estética del discurso que se caracteriza precisamente por la falta de recursos decorativos, un hablar sincero ausente de toda figura retórica y capaz de intensificar las emociones del interlocutor.



Rodríguez Martín, Carmen /Universidad de Granada/
carmenrom@ugr.es

Juan Mas y Pi: estética y política en el ámbito trasatlántico hispano-argentino (1905-1916)

El objetivo del presente trabajo es realizar un acercamiento a las propuestas estéticas y políticas de Juan Mas y Pi (1878-1916). Los artículos, colaboraciones y obras que abordaremos reflejan el ámbito de entrecruzamientos de cuestiones ideológicas y estéticas relacionadas con la formación de la subjetividad del autor como escritor profesional y de la reflexión sobre qué es lo nacional en los años próximos a la celebración del Primer Centenario de la Independencia Argentina (1910). En este sentido, será de vital importancia tanto llenar de contenido la categoría de inmigrante en un país que, en aquel momento, sufría un aluvión migratorio como y, paralelamente, definir qué es la literatura nacional.

Este será el contexto en el que se desenvuelva la producción de Mas y Pi, un clima político y cultural prolífico para la aparición de revistas vinculadas a los sectores de izquierda. Al decir izquierda, más que a una postura ideológica, que también, me refiero a un posicionamiento de los sujetos que comienzan a actuar en la esfera de lo público marcados por una identidad subalterna desde la que desarrollan una estrategia de lucha y de oposición para y por obtener un reconocimiento en una sociedad, donde el término cultura tenía relación con, insistimos, la construcción de la nación inmigratoria, la democracia y el ascenso social.

La obra de Mas y Pi la podríamos dividir, a grandes rasgos, en los volúmenes dedicados a Alberto Ghirardo, Leopoldo Lugones y Almafuerte, los textos *Ideaciones*, *Letras de América*, *Ideas de Europa* y *Letras españolas* y *La educación del peligro* y sus colaboraciones en publicaciones periódicas como crítico, ensayista y literato. Desde esta perspectiva, abordaremos cómo se construye la imagen del intelectual en un proceso paralelo a la problematización de la noción de texto para definir en qué consistió su aportación en la configuración de una determinada conciencia histórica y el compromiso cultural y político adquiridos a través de los distintos modos de expresión. Entre las revistas, la mayor parte de ellas relacionadas con el ámbito libertario, destacaríamos *El Correo Español*, *Martín Fierro*, *Ideas y Figuras* y *Germen* así como la codirección, junto a José de Maturana durante 1906 y 19007, de *Los Nuevos Caminos: Arte, Crítica y Estudios Sociales*. Por tanto, con el análisis

de sus colaboraciones, pretendemos resaltar no sólo la experimentación estética que desempeñaban las revistas sino, también, su función como instrumento de difusión cultural, de posicionamientos políticos y de configuración de una memoria histórica particular de y en las dos orillas del Atlántico que hicieron posibles, paralelamente, nuevas formas de difusión de la cultura vinculadas a prácticas revolucionarias que pretendían la concienciación y legitimación de sectores subalternos o marginales originados por el aludido proceso de modernización del país.

Roldán López, Carlos /Universidad Rey Juan Carlos, Madrid/
carlos.roldan@urjc.es

Estética del oprimido y Multitud: La Comunidad Política heterogénea como nuevo marco de lo enunciable, lo visible y lo factible

Es de todos conocido el papel del concepto de biopolítica y biopoder en la emergencia de las prácticas de resistencia que conforman a la Multitud como nuevo sujeto descentrado de cambio revolucionario en la obra de Toni Negri.

La comunicación plantea la relación planteada entre la configuración artística de la propia subjetividad como un cuidado de sí mismo pero no como cuidado del otro, con el carácter colectivo y a la vez artístico emergente de las prácticas de resistencia al biopoder imperial que han dotado de entidad a la Multitud. Pero junto a esta trama discursiva, se analizan las posibles influencias de las ideas fuerza de la Estética del oprimido de Augusto Boal en la tarea artística de emergencia de la Multitud.

Esta última misión obliga necesariamente a la investigación de la construcción de la democracia radical, es decir, de una *teckne* basada en la distribución del poder por todo el cuerpo social *recreada* por el artista escénico como expone Augusto Boal en su *estética del oprimido* a través de su concepto de teatro legislativo o foro generando un cambio de mentalidad en las prácticas artísticas escénicas-las nuevas dramaturgias latinoamericanas- con una emergente impronta en el concepto de Teatro sociopolítico europeo heredado de Bertolt Brecht, al que pretende desbordar.

Desde Friedrich Schiller a Nietzsche, de Paulo Freire a Augusto Boal, la aportación del arte y del artista a la construcción de una sociedad política que se pueda denominar *bella* ha generado numerosísimas aportaciones no sólo para la construcción de un sistema democrático, sino para la concepción misma que se tenga de la belleza y del arte mismo. Esta comunicación busca establecer relaciones entre el concepto de democracia como obra de Arte expuesta en el pensamiento de Humberto Maturana recepcionado por Boal y la visión del artista escénico como un investigador social obligado moralmente a facilitar la recreación y visión a través del escenario de un mundo mejor, concretado en la materialización del concepto etimológico de democracia: Poder del pueblo.

La perspectiva antiesencialista de Negri a la hora de elaborar el concepto de Multitud, parece oponerse a la utilización del concepto Bello, y sobre todo, mundo mejor que resueltamente utilizan los operarios del

Teatro del oprimido. Sin embargo, como veremos, Negri plantea una reapropiación del lenguaje sobre la que Boal ya operaba en la praxis escénica, entendida como autopoiesis.

Lo bello es pues un trabajo colectivo, una producción colectiva.

Está en nuestras manos, plena, la posibilidad de construir el mundo. De construirlo tal y como nos ha sido posible deconstruirlo. En esta radical operación, el arte se anticipa al movimiento global de lo humano. Es un poder constituyente, una potencia ontológicamente constitutiva. A través del arte el poder colectivo de la liberación humana prefigura su destino. Y es difícil imaginar el comunismo al margen de la acción prefiguradora de esta vanguardia de masas, que es la *multitud* de los productores de belleza (Negri, 2012)

Si Foucault, siguiendo a Nietzsche nos ofrecía la idea del filósofo como artista, del sujeto que se configura como obra de Arte, Negri nos deriva, Boal mediante, a la necesidad de lo colectivo en la elaboración de la alegría de lo necesario, de manera que es la Multitud, “bestia feroz inaferrable” de las filosofías políticas de transcendencia normativa del Estado, el artista que encarna la tarea de los productores de belleza. La multitud es sujeto revolucionario en la medida en que es artista.



Rubio Marco, Salvador /Universidad de Murcia/
salrubio@um.es

Las pantallas en la trilogía U.S.A. de John Dos Pasos: literatura, realidad y valores

Algunos desarrollos de llamada *Screen Theory* (Teoría de la Pantalla) relacionan la crisis del arte contemporáneo con dos diferentes fenómenos: por una parte, con el paso desde una aproximación contemplativa a las superficies (esto es, la pantalla primitiva como un soporte de inscripción) hasta una relación activa con los objetos visuales (que conduciría desde la pantalla amnésica hasta la abolición de las pantallas en el nuevo marco de una estructura en red). Por otra parte, se pone en relación con una superación de los problemas planteados por una semiótica logocéntrica aplicada a las imágenes.

Estoy convencido de que una lectura atenta de uno de los hitos de la literatura contemporánea, la trilogía *U.S.A.* (1938) de John Dos Passos, una lectura basada en el concepto amplio de pantalla, puede arrojar luz sobre su significado literario. Pero al mismo tiempo, el propósito literario de la trilogía *U.S.A.* —y su particular manera de incluir elementos visuales en una red literaria muy compleja— puede darnos la clave de evaluación de ciertas respuestas que la *Screen Theory* ha dado a cuestiones centrales, tales como la abolición (o no) de las pantallas en la era de los *inter-media* o los roles políticos de las innovaciones técnicas y formales para un *eyeminded public* (un público “ojo-pensante”, o de mente visual), ya no sólo en el contexto del s.XX, sino también en el contexto del s.XXI.



Salmerón Infante, Miguel /Universidad Autónoma de Madrid/
miguel.salmeron@uam.es

Socioiconografía del motero: *The wild One* (1953), *Easy Rider* (1969), *Rumble Fish* (1983)

Desde 1945 en Estados Unidos comienzan a sentarse las bases de un capitalismo «de consumo», frente al antiguo «de producción». Uno de los artefactos emblemáticos de esa cultura del ocio sustentadora del sistema es la motocicleta. Como bien nos hizo ver Baudelaire, el «flâneur» es el actante ocioso en la vida moderna urbana del siglo XIX. En la Norteamérica de los 50, un mundo más grande, por la amplitud de horizontes, y más pequeño a la vez, por el mayor alcance de las comunicaciones, el nuevo «flâneur» es el motero.

Esta ponencia intenta, comentando tres películas, hacer un itinerario que permita ahondar en los cambios que experimenta la imagen del motero. La producción, el guión, los actores, la fotografía, el montaje y la música de estas tres películas nos dan indicios de esos cambios

The wild one, de László Benedek, muestra la desorientación de la juventud tras el 45, y la ruptura de ésta con la generación de sus padres, que no sólo había vivido la Segunda Gran Guerra, sino también la Gran Depresión. En la cinta una pandilla de moteros, The Black Rebels, capitaneados por Johnny Stabler (Marlon Brando) siembra la discordia en un pequeño pueblo californiano al enfrentarse a una escisión de la pandilla, The Beetles, cuyo líder responde al apodo de Chino (Lee Marvin).

Secuencias desprovistas de otro sonido que no sea el de los motores, pedales, válvulas y tubos de escape, crean una desasosegante atmósfera que se traslada al espectador. La falta de preparación y el infantilismo que los moteros intentan ocultarse a sí mismos mediante un comportamiento intimidatorio, muestra la falsa y estéril idea de triunfo y de reconocimiento presente en la juventud de la época. Igualmente la reacción de la gente biempensante del pueblo, evidencia la incomprensión reaccionaria y violenta de quienes se tienen por pilares de la sociedad.

Con todo, el final de la película da a entender, para tranquilidad de la conciencia burguesa, que tal vez el rebelde Johnny acabe sentando la cabeza ennoxiándose con la hija del sheriff.

La cinta experimentó una sintomática prohibición en el Reino Unido, y sintomático levantamiento de esa prohibición, catorce años después, en 1968.

Precisamente en el ambiente del sesenta y ocho,

del «flower power» del auge del movimiento por los derechos civiles y de la contestación a la Guerra de Vietnam, se rueda y estrena *Easy Rider* de Denis Hopper. Con una afortunada venta de cocaína dos jóvenes motoristas, Billy (el propio Hopper) y Wyatt «Capitán América» (Peter Fonda) financian un viaje en moto de Los Ángeles a Nueva Orleans. Siendo mucho más fieles al espíritu del flâneur que los personajes de la película anterior, se lanzan en busca de América y no la pueden encontrar en ninguna parte. O tal vez América, como el Dios de Spinoza, está en todas partes y en ninguna. En su travesía son invitados a comer por un ranchero y su familia (la cara luminosa de la América profunda), hacen una interesante estancia en una comuna hippy, son acompañados un tiempo por un abogado que los saca de líos, George Hanson (Jack Nicholson), quien se sacude con ellos el freudiano malestar en la cultura y asisten al carnaval del Mardi Gras, donde disfrutan un viaje lisérgico. Finalmente en el Sur topan con la hostilidad, violenta y homicida de lugareños que no aceptan su libérrima apuesta vital. Mientras que en *The Wild One*, la banda sonora de Leith Stevens unas veces solemne y otras paródica, el rock en *Easy Rider* muestra su cara épica de símbolo de una generación, muy especialmente en el *Born to be wild*, de Steppenwolf.

Rumble Fish (1983) de Francis Ford Coppola, muestra en blanco y negro y con sonido distorsionado cómo ve la realidad, un héroe, devenido antihéroe por la renuncia, el Chico de la Moto (Mickey Rourke). Desde una perspectiva tan irónica como sombría, el otrora héroe intenta convencer a su hermano Rusty James (Matt Dillon) que deje las peleas callejeras, periclitado y decadente mundo del pretérito, bajo la mirada de su padre, precisamente interpretado por Denis Hopper, tal vez el Billy de *Easy Rider* ahora con descendencia.



Velasco Padial, Paula /Universidad de Sevilla/
pvelasco@us.es

Fotografía de guerra: de la estetización de la política a la politización del arte

La fotografía ha sido, tradicionalmente, una forma privilegiada de información. Dada su condición probatoria, cimentada en la supuesta objetividad del proceso fotográfico, las imágenes captadas por la cámara nos han proporcionado una vía de contemplar de manera indirecta realidades que, de no ser desveladas por este dispositivo, permanecerían ocultas.

El devenir de la historia nos ha demostrado que quien controla las imágenes controla la propia historia. No nos extraña que distintos dirigentes, independientemente de su afiliación política, instaran al retoque de aquellas capturas que les perjudicaban. Tampoco sorprende que, tras la experiencia de la Guerra de Vietnam, el gobierno estadounidense considerase una prioridad controlar las tomas procedentes de cualquier conflicto en el que su ejército estuviese involucrado. Así surgió la figura del reportero empotrado, y así se explican normativas como aquella dictada por el Pentágono que prohíbe mostrar los féretros de los soldados patrios.

El control de las imágenes no se limita a cuestionar qué debe ser omitido en aras de crear un discurso que no contradiga la versión oficial. También afecta a aquellas instantáneas que llegan a portada, y que contribuyen a conformar una idea determinada de los eventos de los que dan testimonio. Es por ello que, en el fotoperiodismo actual, se pueden apreciar ciertas tendencias que consiguen, mediante la estética, promover una visión de la realidad a la que remiten.

Dado el estrecho vínculo que une a la fotografía con su referente, la estetización de una captura suele ser interpretada como una estetización de la realidad a la que ésta remite. En el caso de la fotografía de guerra, se puede apreciar una tendencia clara a utilizar lo estético con fines políticos. Este hecho nos remite al pensamiento de Benjamin: los nuevos gobiernos, tal y como hicieron en su época los fascismos, han puesto en evidencia que la estetización de la realidad que denunciaba el pensador alemán no era, no mucho menos, exclusiva de su época.

El estudio de las imágenes que distribuyen los medios evidencia que esta práctica está más extendida de lo que pudiera parecer. Por una parte, el abuso del *instante decisivo* trae consigo una excesiva simplificación de los acontecimientos. Debido a los tiempos impuestos por los nuevos modelos informativos, a

la que debemos sumar la gran cantidad de imágenes consumidas por la sociedad, las capturas son cada vez más esquemáticas, más sencillas de digerir. Ello supone una perpetuación de la pasividad del público y, en consecuencia, una pérdida de capacidad crítica. De otra parte, las tomas nos remiten constantemente a los ideales propios de las antiguas categorías estéticas, lo cual propicia que dichas tomas nos trasladen unas emociones prediseñadas por sus creadores.

Llama la atención cómo esta forma de entender la fotografía nos remite a la idea clásica de lo sublime, reformulada para adaptarse a los tiempos que corren. El *horror delicioso* está más presente que nunca, algo que se evidencia con un simple repaso a las instantáneas de mayor éxito de los últimos años. En ellas podemos encontrar muchos de los elementos que Burke consideraba fuentes de sublimidad en su *Indagación*: se repiten las tomas en las que la soledad del retratado es la protagonista absoluta, existen multitud de ejemplos de cómo se utiliza la oscuridad como elemento capaz de propiciar una experiencia estética... Sin embargo, la mayoría de estas tomas nos remiten al pensamiento kantiano, tornándose prueba inequívoca de que, frente a la amenaza física incapaz de herirnos, la razón se proclama siempre vencedora.

Frente a la estetización de la política proponemos, tal y como hizo Benjamin en su época, la politización del arte. La inclusión de la fotografía documental en el contexto artístico proporciona la posibilidad de repensar la información. No se trata de sustituir el fotoperiodismo por un *nuevo periodismo*, ajeno al código deontológico de los medios de comunicación, sino de proporcionar a la sociedad la posibilidad de atender a las imágenes como lo que son: ficciones basadas en lo real. Se trata, por lo tanto, de fomentar el pensamiento crítico, que deje de lado la supuesta objetividad del medio para replantearse la propia imagen y, en consecuencia, su valor informativo y sus implicaciones políticas.



Vilar, Gerard /Universitat Autònoma de Barcelona/
gerard.vilar@gmail.com

Cuatro clases de arte político

Todo arte, por el mero hecho de existir, es político, puesto que se produce y desenvuelve en un marco social y cultural político, es politeia y expresión de una polis o civitas. Es bueno recordar esta verdad señalada insistentemente por Jacques Rancière en los últimos años siguiendo algunas viejas intuiciones marxistas sobre el arte, la ideología y las luchas de clases. Pero los clásicos marxistas sostuvieron una versión demasiado simplificada de las relaciones del arte con la política. Obviamente, todo el mundo sabe que estas relaciones son complejas, difíciles y, por supuesto, variables a lo largo de la historia, de modo que, salvo en estudios de caso, resulta inevitable reducir la complejidad a términos manejables. Como se trata de comprender los nuevos aspectos del estado actual de estas relaciones, voy a proponer una clasificación cuatripartita de los modos en que se dan las relaciones entre el arte y la política. En primer lugar, la forma más antigua y dominante a lo largo de la historia, es la que calificaré de *políticas celebratorias*, estos es, aquellas formas en las que el arte está al servicio del poder. La segunda agrupa a las que denominaré *políticas denunciatorias*, que aparecen en la época de la Ilustración y que juegan un papel importante en los dos últimos siglos como una forma de crítica. En tercer lugar, bajo el epígrafe de las *políticas de la reflexión* agruparé aquellas formas de funcionamiento del arte político contemporáneo que son críticas pero no ofrecen consigna alguna al receptor, sino que le invitan a reflexionar y pensar por su propia cuenta, limitándose las obras a ofrecer una mera ocasión para ello. Por último, en la categoría de las *políticas de las capacidades* incluiré las formas de arte que ofrecen la posibilidad de una reflexión de segundo orden, esto es, no sólo sobre un tema o tópico artístico, sino sobre los roles, funciones, espacios y tiempos de la experiencia del arte que tienen como resultado una alteración de las capacidades de los participantes en la práctica artística. Esta última forma de arte político, si es que realmente existe como tal, es realmente muy reciente, aunque, como siempre, puedan encontrarse precedentes del mismo desde los años sesenta del siglo pasado, e incluso antes.

Esta clasificación en cuatro categorías de las formas del arte político pretende ser exhaustiva, pero

no es esencialista. Es decir, que toda forma de arte político pertenece a alguna de estas clases, aunque ello no significa que no haya casos fronterizos cuya ubicación resulte problemática o indecible, y, sobre todo, no significa que una obra de arte sea por su esencia siempre de una clase o de otra, puesto que las obras funcionan de un modo u otro según el contexto. Por ello, una misma obra en distintos contextos puede funcionar políticamente de distinta manera y pertenecer a distintas clases, o incluso simplemente no funcionar políticamente, como es usual en obras del pasado lejano o medianamente lejano. Esta relatividad es siempre característica de las clasificaciones, salvo las de las ciencias formales, y no debe poner en cuestión la clasificación, ya que se trata de un instrumento conceptual y no de una verdad empírica. Las clasificaciones no son ni verdaderas ni falsas, solo son útiles o inútiles. Si sirven, bien, y si no sirven se buscan otras. La clasificación que propongo está pensada para entender mejor ciertas formas de arte político que encontramos en el complejo panorama del arte contemporáneo, pero no está pensada para entender el arte político del siglo XIX o de la primera mitad del siglo pasado. La clasificación tampoco está pensada en términos de un “progreso” hacia lo mejor o en términos de “eficacia”. El arte celebratorio no es más “eficaz” que el reflexivo atendiendo a su función política. La eficacia también depende del contexto, el tipo de sociedad, etc. Por último, la clasificación propuesta tampoco dice nada respecto al valor artístico o estético del arte que cae bajo cada categoría. Que una pieza sea celebratoria no quiere decir que sea buena o mala en términos estéticos, su valor o mérito no viene determinado por su pertenencia a una clase u otra.

Sesiones plenarias / Sessões plenárias / Plenary Sessions



José Jiménez

Universidad Autónoma de Madrid

¿En qué imagen vivimos?



Maria Filomena Molder

Universidades Nova de Lisboa

Verdes folhas, verdes mágoas



Giuseppe Patella

Università di Roma Tor Vergata

Estética, resistencia y diferencia



“La Poesía”

En ocasiones, raramente, solía encenderse el salón al atardecer, y el sonido del piano llenaba la casa, acogiéndome cuando yo llegaba al pie de la escalera de mármol hueca y resonante, mientras el resplandor vago de la luz que se deslizaba allá arriba en la galería, me aparecía como un cuerpo impalpable, cálido y dorado, cuya alma fuese la música.

¿Era la música? ¿Era lo inusitado? Ambas sensaciones, la de la música y la de lo inusitado, se unían dejando en mí una huella que el tiempo no ha podido borrar. Entreví entonces la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario, y ya oscuramente sentía cómo no bastaba a esa otra realidad el ser diferente, sino que algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla, tal el nimbo trémulo que rodea un punto luminoso.

Así, en el sueño inconsciente del alma infantil, apareció ya el poder mágico que consuela de la vida, y desde entonces así lo veo flotar ante mis ojos: tal aquel resplandor vago que yo veía dibujarse en la oscuridad, sacudiendo con su ala palpitante las notas cristalinas y puras de la melodía.

Luis Cernuda

De *Ocnos* (1942-1949-1963)

Universidad de Sevilla, 2016.