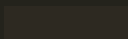




ROMY CASTRO
LA TERRE COMME ÉVÉNEMENT II





Commissariat de l'exposition

Margalit Berriet

Présidente-fondatrice de Mémoire de l'Avenir

Ashley Molco Castello

Responsable des expositions à Mémoire de l'Avenir

Textes

Ashley Molco Castello, Margalit Berriet,

Romy Castro, J. A. Bragança de Miranda

Traductions

Traduction française: Ashley Molco Castello, Romy Castro,

J. A. Bragança de Miranda

Traduction portugaise: Romy Castro

Création graphique

Mémoire de l'Avenir - Ashley Molco Castello

Couverture

La Terre Comme Événement II, série photographique, Romy Castro

Crédits visuels

Romy Castro

Révision

Romy Castro

Partenaires de l'exposition

Une manifestation organisée dans le cadre de la Saison Croisée

France-Portugal 2022, réalisée par Mémoire de l'Avenir avec le

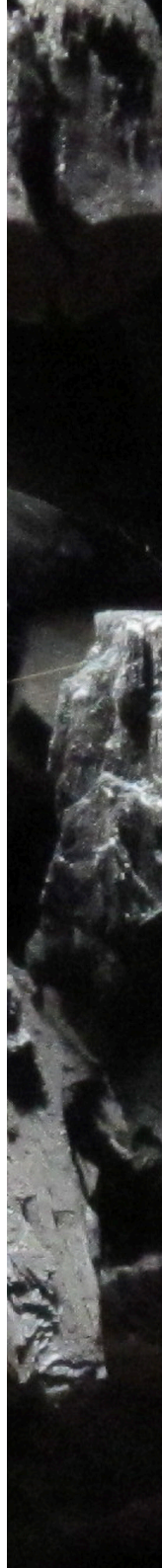
soutien de l'Institut Français, la Ville de Paris

Partenaires associés

UNESCO-Most

Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines

Humanities, Arts and Society



Pour nous le temps primitif est le temps vibré. La matière existe dans un temps vibré et seulement dans un temps vibré. Au repos même, elle a de l'énergie parce qu'elle repose sur le temps vibré.

Gaston Bachelard, La dialectique de la durée

Du 18 juin au 27 août 2022, dans le cadre du programme culturel BEING soutenu par l'Institut Français à l'occasion de la Saison France Portugal 2022, Mémoire de l'Avenir a l'immense honneur de présenter A TERRA COMO ACONTECIMENTO (LA TERRE COMME ÉVÉNEMENT), une exposition monographique dédiée à l'artiste-chercheuse pluridisciplinaire portugaise Romy Castro.

Dans le prolongement de son travail artistique et géo-philosophique, l'artiste propose un dispositif photographique et vidéo centré sur les matières géologiques telles que des terres rares, charbons fossiles minéraux et végétaux, cristaux et minéraux provenant de différentes parties de la planète.

Notamment à travers les deux montages vidéos, sonorisés à partir d'enregistrements de vibrations des sols et des vents sidéraux, l'œuvre esquisse de nouvelles stratégies de captation de la planète et dessine une trame multidirectionnelle connectant territoires, sols et sous-sols.

En faisant appel à la fois à l'expressivité pulsante de la matière géologique et aux pensées de Deleuze & Guattari, J. A. Bragança de Miranda ou encore de Carl Sagan, «La Terre comme Événement» interroge la place de notre planète dans l'Histoire, non comme un objet qui y préexisterait mais bel et bien comme l'évènement qui l'écrit; celui qui se déroule,

évolue et dialogue de manière active et simultanée avec l'Histoire, qui en est sa source. Le projet propose de renverser les paradigmes et imaginaires dominants en se détournant de l'axe anthropocentrique et en mettant en lumière la planète Terre elle-même. En effet, ces deux vidéos-essais vibratoires, ces deux explorations de matières-ombre et matières-lumière sonorisées à partir de bruits produits par la Terre et prélevés par l'artiste, replacent la Terre en tant qu'acteur premier et primordial de toute transformation existante et à venir.

Romy Castro livre ici le fruit d'une réflexion philosophique profonde sur une Terre-matière révélée événement, parole, expression, force active, acteur premier d'un dialogue auquel l'artiste nous convie.

Ashley Molco Castello
co-commissaire de l'exposition

Para nós, o tempo primitivo é tempo que vibra. A matéria existe em tempo que vibra e apenas em tempo que vibra. Mesmo em repouso, tem energia porque se baseia no tempo que vibra.

Gaston Bachelard, A Dialéctica da Duração

De 18 de junho a 27 de agosto de 2022, integrado no programa cultural BEING, apoiado pelo Instituto Francês por ocasião da Temporada Cruzada França Portugal 2022, *Mémoire de l'Avenir* tem a grande honra de apresentar «A TERRA COMO ACONTECIMENTO», uma exposição individual dedicada à artista e investigadora multidisciplinar portuguesa Romy Castro.

Como prolongamento do seu trabalho artístico e geofilosófico a artista propõe um dispositivo fotográfico e de vídeo centrado em matérias geológicas, tais como; terras raras, carvões fósseis minerais e vegetais, cristais e minérios, oriundos de diferentes partes do planeta.

Visualizados através das duas montagens de vídeo, com gravações sonoras das vibrações do solo e de ventos siderais, a obra esboça novas estratégias para a captura do planeta e desenha uma trama multidirecional que une territórios, solos e subsolo.

Ao refletir, quer na expressividade vibrante da matéria geológica, quer nos pensamentos de Deleuze & Guattari, J. A. Bragança de Miranda ou de Carl Sagan, «A Terra como Acontecimento» questiona o lugar do nosso planeta na História, não como um objecto que pré-existisse mas como o acontecimento que o escreve; aquele que se desdobra, evolui e dialoga de maneira ativa e simultânea com a História, que é a

sua origem. O projeto propõe a abolição dos paradigmas e imaginários dominantes, em detrimento do eixo antropocêntrico, dando relevo ao planeta Terra ele mesmo. De facto, estes dois vídeos-ensaios vibracionais, estas duas explorações da matéria-sombra e da matéria-luz sonorizadas a partir de ruídos produzidos pela Terra e recolhidos pela artista, colocam a Terra como o actor principal e primordial de todas as transformações existentes e futuras.

Romy Castro mostra aqui, o fruto de uma profunda reflexão filosófica sobre uma Terra-matéria revelada acontecimento, palavra, expressão, força ativa, actor principal de um diálogo para o qual a artista nos convida.

Ashley Molco Castello
co-curadora da exposição

BIOGRAPHIE DE L'ARTISTE

Romy Castro (née à Lisbonne, Portugal). Artiste visuel, curatrice et chercheur post-doctoral intégré de l'ICNOVA - Culture, Médiation & Arts du FCSHUNL.

A travers un rapport originel à la nature, elle réalise un projet artistique et géophilosophique sur les matériaux de la Terre, qui correspond à un projet transdisciplinaire favorisant la recherche, l'expérimentation, la création et l'innovation artistique comme horizon de pensée et d'action, qui vise à alerter - au moment critique que constitue l'Anthropocène, la révolution géologique d'origine humaine - et à intervenir par l'art.

Romy Castro a réalisé 60 expositions individuelles et 100 expositions collectives, en peinture, installation, sculpture, photographie, joaillerie et vidéo, au niveau national et international. Elle a représenté le Portugal à l'étranger à trois reprises: à «Europa a Miró» à Barcelone (1993), à la «Vème Biennale internationale des arts», à Sharjah, aux Émirats Arabes Unis (2001) et à «ELEVEN - M», en hommage aux attentats du 11 mars à Madrid, avec le soutien de la BBC (2019). Elle a participé à «Lisboa Capital Europeia da Cultura» (1994) et à «Guimarães Capital Europeia da Cultura» (2012). Son oeuvre a été sélectionné pour représenter la publication du Colloque des Arts de la Fondation Calouste Gulbenkian qui lui est dédié (numéro 98 - septembre 1993).

Elle mène des recherches et publie dans les domaines de la philosophie de l'art, de l'esthétique, du cinéma, de la philosophie de la communication et de la géophilosophie. Membre du comité scientifique de la Conférence européenne des sciences humaines pendant la présidence portugaise du Conseil de l'Union européenne (2021). Membre du comité scientifique de la revue internationale d'art et d'anthropologie de l'image «Cinéma & Territoire», de l'Université de Madère - UMA et membre du comité scientifique de la revue Uncanny, liée aux sciences sociales et humaines.

Son travail est représenté dans des Musées et des Collections Privées, tant au niveau national qu'international.

BIOGRAFIA DA ARTISTA

Romy Castro (nasce em Lisboa, Portugal). Artista plástica, visual, curadora e investigadora integrada de Pós-Doutoramento do ICNOVA - Cultura, Mediação & Artes da FCSHUNL.

Numa relação originária com a natureza, realiza um projecto artístico e geofilosófico sobre as matérias da Terra, que corresponde a um projecto transdisciplinar que promove a investigação, a experimentação, a criação e a inovação artística como horizonte de pensamento e de agir, que visa alertar - no momento crítico que constitui o Antropoceno, a revolução geológica de origem humana - e intervir através da arte.

Romy Castro realizou 60 exposições individuais e 100 exposições coletivas, em pintura, instalação, escultura, fotografia, joalheria e vídeo, a nível nacional e internacional. Representou Portugal no estrangeiro em três ocasiões: na «Europa a Miró» em Barcelona (1993), na «V Bienal Internacional de Arts» em Sharjah, Emiratos Árabes Unidos (2001) e em «ELEVEN - M», em homenagem aos atentados de 11 de março em Madrid, com o apoio da BBC (2019). Participou na «Lisboa Capital Europeia da Cultura» (1994) e em «Guimarães Capital Europeia da Cultura (2012)». A sua obra foi selecionada para representar a publicação do Colóquio de Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, no número 98, de setembro de 1993, que lhe é dedicado.

Desenvolve investigação e publica nos campos da Filosofia de arte, estética, cinema, filosofia da comunicação e geofilosofia. Membro da Comissão Científica da Conferência Europeia de Humanidades durante a Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia (2021). Membro da Comissão Científica da revista internacional de arte e antropologia da imagem «Cinema & Território», da Universidade da Madeira - UMA e membro da Comissão Científica da Revista Uncanny, ligada às Ciências Sociais e Humanas.

A sua obra está representada em Museus e em Coleções Particulares a nível nacional e internacional.





La Terre Comme Événement II
vidéo et son, 5'28", 2021.

LA TERRE COMME ÉVÉNEMENT II

par Margalit Berriet

L'œuvre de Romy Castro attire notre attention sur la Terre en tant que force vitale qui anime tous les êtres vivants. Son travail suscite une prise de conscience en formulant des interrogations qui touchent à la fois à l'esthétique et à l'éthique. Elle présente un travail de recherche créative qui découle autant d'une perspective scientifique et écologique que d'une position humaniste et philosophique.

De nos jours, la créativité apparaît comme un outil critique indispensable pour faire face aux aléas de la vie. Par le biais de ses installations, l'artiste cherche à amener le visiteur à prendre conscience des questions qui concernent la communauté humaine dans son ensemble, des questions qui sont indissociablement liées au grand schéma de la vie. Son travail a donc la capacité d'avoir un impact égal sur l'expérience individuelle et sur celle du collectif, en provoquant une réflexion critique et en soulevant des questions sur la relation entre la Terre et le vivant, dans les questions globales.

James Lovelock était un scientifique britannique. Il y a cinq décennies déjà, à la fin des années 1960, il affirmait que «la Terre elle-même semble se comporter comme un organisme vivant» et il nommait cet organisme Gaia, du nom de la déesse de la Terre des Grecs. Sa vision imaginative et poétique de la façon où la Terre fonctionne comme un organisme vivant contenait déjà l'idée d'un écosystème qui interagit chimiquement et physiquement avec l'air et les eaux, et qui est en symbiose interdépendante avec tous les types d'organismes à l'intérieur et autour de lui, maintenant ainsi la vie. Le concept de Gaia auquel Lovelock fait référence a certainement beaucoup évolué depuis. Cependant, aujourd'hui, dans le contexte extrême d'un changement

climatique dévastateur, nous sommes contraints d'invoquer une approche transdisciplinaire similaire à la sienne, qui ferait également appel à la créativité comme outil de résolution des problèmes. Nous, citoyens du monde, porteurs de projets et artistes, devons unir nos forces à celles des scientifiques pour examiner l'état actuel de la Terre et sensibiliser les gens aux sujets liés à ces interrogations sur la vie sur Terre et sa préservation.

Il est intéressant de noter que dans les langues sémitiques hébraïques, qui remontent à 3800 avant J.-C., le mot «Adamah» est un nom féminin pour «le sol» - la «terre», tandis que le mot «Adam», dérivé de Adamah, est un nom masculin pour une personne, comme dans une «personne de la terre». Le nom Dam, dérivé de Adamah et Adam - est le mot sang. Cet intéressant jeu de références étymologiques et conceptuelles témoigne d'une utilisation fine et efficace de la langue pour communiquer l'idée que la vie est cyclique par nature; ce qui est né de la terre et y retourne.

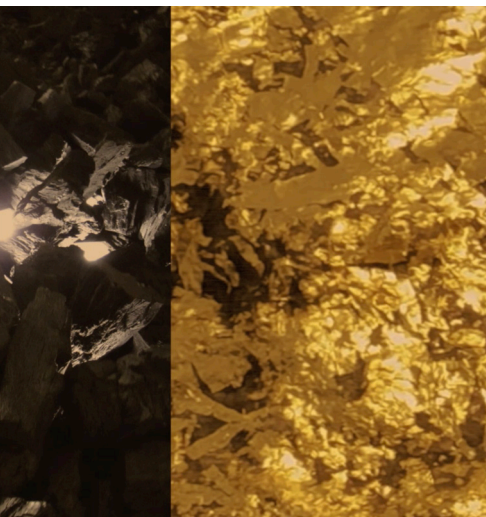


Bien que, le plus souvent, les scientifiques modernes remettent en question les questions environnementales complexes - y compris les fonctions de la Terre - en tant que problème mondial, peut-être que, comme Lovelock ou la langue hébraïque le suggèrent avec lyrisme, la Terre devrait être explorée en tant que sujet fondamental de toutes les vies. Romy Castro suggère d'examiner la Terre comme un événement en soi, et ce qui régit le Vivant et l'Environnement comme deux sujets interconnectés. Romy Castro nous invite à entrer dans un voyage vers des réalités visuelles et sonores fragmentées au sein de la Terre. Son travail ouvre de nouvelles possibilités en offrant une certaine vision poétique et une voix pour entrer dans un dialogue qui peut exister entre le sol et les éléments qui le constituent et l'entourent. Ce voyage visuel et sonore représente la Terre comme une entité toujours interactive, dans laquelle la plasticité apparaît comme une qualité vitale pour l'adaptation, pour chacun de ses organismes vivants. L'utilisation par Romy Castro de phrases courtes et fluides évoque

des impressions fortes et réfléchies; une forme de juxtaposition entre les lettres et les lignes génère un message pictural, devenant lui-même un objet.

Dans le cadre de l'Anthropocène, défini par l'impact majeur de l'humanité sur les forces géologiques primordiales qui affectent la vie sur et de la Terre, il devient crucial de formuler et de lutter pour des manifestations publiques transdisciplinaires poétiques et réflexives qui mettent en lumière des manières nouvelles et différentes de penser et d'habiter la Terre. À travers ses recherches visuelles et philosophiques, Romy Castro invite le spectateur à poser son regard sur la Terre, et à tenter de se connecter à une force vitale primordiale.

Les arts et le monde naturel ont toujours été interconnectés et, la nature étant le cadre de toutes les cultures et la source de toutes les innovations, les arts se sont avérés être l'un des moyens démocratiques les plus populaires et les plus puissants pour représenter et analyser les réalités du vivant dans toutes ses dimensions.



La Terre comme Événement est un événement culturel transdisciplinaire et bilatéral ancré dans les arts et les sciences humaines qui réunit des artistes, des universitaires, des scientifiques et des citoyens autour de réflexions diverses et larges concernant les différents enjeux environnementaux et écologiques de notre époque. Cet événement utilise des méthodes créatives inclusives pour sensibiliser le public afin de l'encourager à s'engager activement, à toutes les échelles, dans les changements qui favoriseront les transformations globales et durables nécessaires pour construire le monde de demain.

A TERRA COMO ACONTECIMENTO II

Margalit Berriet

A Obra de Romy Castro chama a nossa atenção sobre a Terra como uma força vital que anima todos os seres vivos. O seu trabalho sensibiliza a opinião pública ao formular interrogações que tocam tanto a estética como a ética. Romy Castro apresenta um trabalho de investigação criativa que provém tanto de uma perspetiva científica e ecológica, como de uma posição humanista e filosófica.

Nos nossos dias, a criatividade parece ser uma ferramenta crítica indispensável para fazer face aos caprichos da vida. Através das suas instalações, a artista procura trazer o visitante a tomar consciência das questões que dizem respeito à comunidade humana como um todo, questões que são indissociavelmente ligadas ao grande esquema da vida. O seu trabalho tem, portanto, a capacidade de ter um impacto igual sobre a experiência individual e sobre a do coletivo, ao provocar uma reflexão crítica e ao levantar questões sobre a relação entre a Terra e os vivos, nas questões globais.

James Lovelock era um cientista britânico. Há cinco décadas atrás, no final da década de 1960, ele afirmou que «a Terra ela mesma parece comportar-se como um organismo vivo» e ele deu o nome a este organismo de Gaia, cujo nome deriva da deusa grega da Terra dos Gregos. A sua visão imaginativa e poética da maneira como a Terra funciona como um organismo vivo continha já a ideia de um ecossistema que interage química e fisicamente com o ar e as águas, e que está em simbiose interdependente com todos os tipos de organismos dentro e à sua volta, sustentando assim a vida. O conceito de Gaia, ao qual Lovelock faz referência tem certamente evoluído muito desde então. No entanto, hoje em dia, no extremo contexto de um clima devastador, somos forçados a invocar uma abordagem

transdisciplinar semelhante à sua, que fará igualmente apelo à criatividade como um instrumento de resolução de problemas. Nós, cidadãos globais, líderes de projetos e artistas, devemos unir as nossas forças às dos cientistas para examinar o estado actual da Terra e sensibilizar as pessoas para as questões relacionadas com estas interrogações sobre a vida na Terra e a sua preservação.

É interessante notar que nas línguas semíticas hebraicas, que remontam a 3800 antes de Cristo, a palavra «Adamah» é um nome feminino para «o solo» - a «terra», enquanto a palavra «Adam», derivado de Adamah, é um nome masculino para uma pessoa, como uma «pessoa da terra». O nome Dam, derivado de Adamah e Adam - é a palavra sangue. Esta interessante interacção de referências etimológicas e conceptuais testemunha um uso fino e eficaz da língua para comunicar a ideia que a vida é cíclica por natureza; aquilo que nasce da terra e a ela regressa.



Muito embora os cientistas modernos questionem com mais frequência as questões ambientais complexas, - incluindo as funções da Terra - como um problema global, talvez, como Lovelock ou a língua hebraica sugerem liricamente, a terra deve ser explorada como o tema fundamental de toda a vida. Romy Castro sugere que se examine a Terra como um acontecimento em si mesmo, e o que governa o vivo e o Ambiente como dois temas interligados. Romy Castro convida-nos a entrar numa viagem em direção a realidades visuais e sonoras fragmentadas dentro da Terra.

O seu trabalho abre novas possibilidades, oferecendo uma certa visão poética e uma voz para entrar num diálogo que pode existir entre o solo e os elementos que o constituem e envolvem. Esta viagem visual e sonora representa a Terra como uma entidade sempre interactiva, dentro da qual a plasticidade aparece como uma qualidade vital para a adaptação, para todos. A utilização destes organismos vivos por Romy Castro, de frases curtas e fluidas,

evoca impressões fortes e faz refletir: uma forma de justaposição entre as letras e as linhas gera uma mensagem pictural, tornando-se ela mesma num objecto. No contexto do Antropoceno, definido por o grande impacto da humanidade sobre as forças geológicas primordiais que afetam a vida sobre a Terra e da Terra, advém crucial formular e lutar por manifestações públicas transdisciplinares poéticas e reflexivas que realcem novas e diferentes formas de pensar e de habitar a Terra. Através das suas investigações visuais e filosóficas, Romy Castro convida o espectador a pousar o seu olhar sobre a Terra, e a tentar conectar-se, ligar-se, a uma força vital primordial.

As artes e o mundo natural têm estado sempre interligados, e sendo a natureza o enquadramento de todas as culturas e a origem de todas as inovações, as artes têm provado ser um dos meios democráticos mais populares e o mais poderoso para representar e analisar as realidades dos seres vivos em todas as suas dimensões.

A Terra como Acontecimento é um evento transdisciplinar e bilateral enraizado nas artes e nas ciências humanas que reúne artistas, académicos, cientistas e cidadãos em torno de reflexões diversas e amplas sobre várias questões ambientais e ecológicas do nosso tempo. Este acontecimento utiliza métodos criativos e inclusivos de sensibilização do público, a fim de os encorajar para um envolvimento activo a todos os níveis nas mudanças que favoreçam as transformações globais e duráveis necessárias para construir o mundo de amanhã.

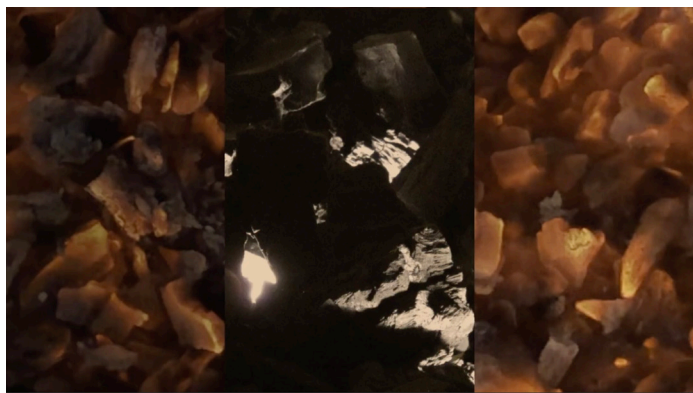


La Terre Comme Événement II
vidéo et son, 5'28", 2021.





La Terre Comme Événement II
vidéo et son, 5'28", 2021.





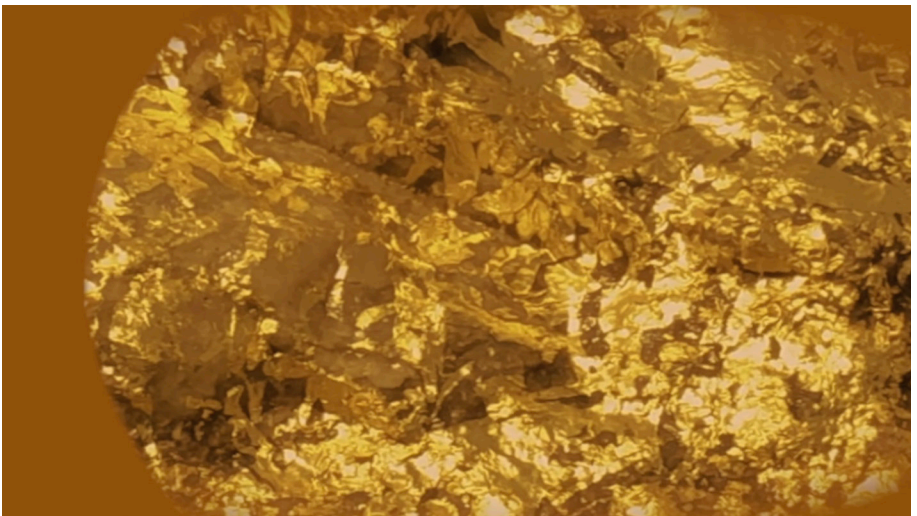
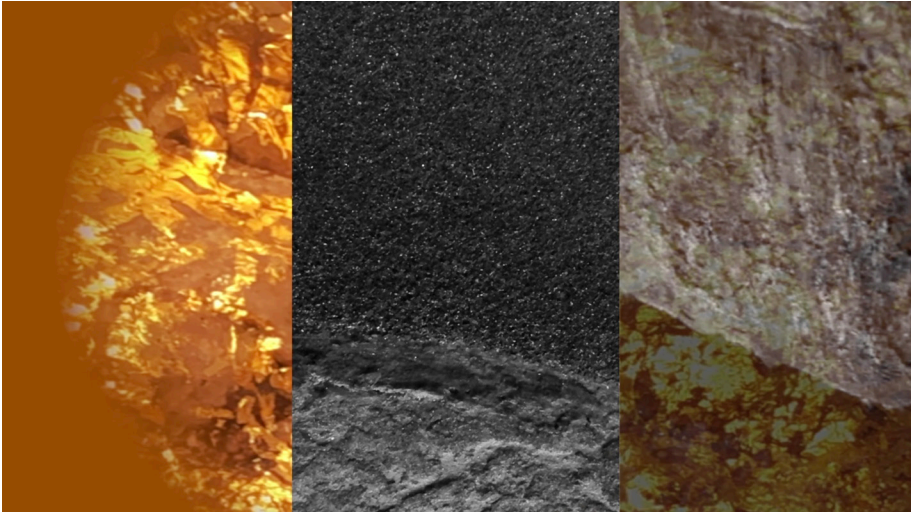
La Terre Comme Événement II
vidéo et son, 5'28", 2021.



**THINKING
IS
DONE**



**BETWEEN
THE TERRITORY
AND
THE EARTH**







LA TERRE COMME ÉVÉNEMENT - la matière de la Terre

par Romy Castro

«La Terre est l'élémentaire absolu»ⁱ.

Bragança de Miranda

«Penser se fait avant tout dans la relation
entre le territoire avec la terre»ⁱⁱ.

Gilles Deleuze/Félix Guatarri

«Sans créativité, il devient impossible de
surmonter les défis de l'humanité».

Romy Castro



Dans le cadre d'un projet artistique et géophilosophique sur «La Terre Comme Événement», une nouvelle stratégie artistique est proposée autour de la Matière Terre, qui est présente de manière transdisciplinaire. Des médiations qui appréhendent ses matériaux, qui nécessitent des moyens techniques d'exécution différents et exposition.

Par Événement de la Terre, nous entendons le entrée de la Terre dans l'histoire, non pas comme un support, mais comme un événementⁱⁱⁱ. D'invisible ou mythologiquement visible, la Terre atteint une nouvelle visibilité, perturbant le cadre dans lequel elle était pensée et où se passait l'action de ceux qui l'habitent les êtres humains, mais aussi les autres êtres vivants. On parle de la mondialisation de manière assez vague, mais son émergence à la lumière des voyages spatiaux, les satellites qui l'entourent, le premier photographie dans laquelle il était vu d'en haut dans sa globalité, exige un art à la hauteur de la planète et les problèmes qu'elle soulève, qui ne sont pas locaux. En fait, il n'y a toujours pas de solution locale à la crise climatique à la rareté des ressources pour la pauvreté et la violence qui se déchaînent sur la Terre.

La Terre^{iv}, une catégorie qui est apparue au milieu du XXe siècle, notamment avec l'entrée dans l'espace, comme une matérialisation visible de cela, dans la pensée «qui est au début de tous et qui est devenue la question fondamentale de notre temps» (Bragança de Miranda, 2005, p.12), est décisive pour comprendre, non seulement, la relation que notre pensée a établi avec sa forme de représentation, avec son espace conçu, mais aussi avec sa nouvelle cartographie, qui passe de la distanciation à l'immersion, de l'espace au lieu, ce qui nous permet d'établir le dialogue entre Terre et territoire, entre territoire et sol et entre sol et sous-sol, mais aussi pour comprendre la relation que la philosophie^v établie avec sa matérialisation spatiale, en termes de compréhension pour une géophilosophie, dans la mesure où «la géo-

graphie n'est pas seulement physique et humaine, mais aussi mentale comme le paysage» (Deleuze/Guattari, 1992, p. 86). Et être un paysage mental^{vi}, il est le médium, ce qui en fait phénoménologiquement^{vii} un devenir potentiel de «paraître», mais dans un devenir installé parce qu'elle établit un lieu «afirme la puissance des moyens, des environnements, des territoires, des frontières, des parts»^{viii}, évoquant immédiatement la perspectives «spatialisantes» et «spatialisées»^{ix} dont étant du même ordre de pensée, met «...directement la pensée dans relation avec la terre» (Deleuze/Guattari, 1992, p.77), qui capture l'expansion de l'espace géométrique^x des territoires et le lieu des matières, dans sa géodiversité^{xi}.

Une prise de distance décisive qui a permis de clarifié, en termes généraux, le sens paradigmatique de notre recherche s'est appliquée à la connaissance de la durabilité de certains minéraux, ce qui nous a permis d'appréhender une formulation de Gilles Deleuze/Félix Guattari qui a permis les conditions d'un «agencement», avec quatre dimensions, à savoir: état des choses, énonciations, territoires et mouvements de déterritorialisation^{xii}, comprenant deux segments, l'un de contenu et l'autre d'expression, qui, dans leurs mouvements singuliers, se sont constitués, ayant un sol pour l'image de la pensée^{xiii}. Des lieux qui ont appréhendé le concept d'horizon dans le contenu des espaces territoriaux à étudier -de matières globaux/Terre et de matières locaux/territoire et l'expression de l'unicité dans la sélection de leurs matières. La matière-lumière, formant la matière blanche, et la matière-ombre, formant la matière noire^{xiv}. Des événements qui ont permis à l'expérimentation de devenir multiple et spécialisée, et à la pensée de devenir un laboratoire d'expériences géotechniques/esthétiques, ouvert à l'événement décisif de l'entrée de la Terre dans l'histoire humaine.

Plus que d'être le support de l'histoire, «elle» est l'élément crucial qui permet de l'interroger politiquement et esthétiquement. Il devient un devenir en tant que phénomène dynamique, qui permet de conceptualiser la connexion matérielle/perspetique/spatiale en dialogue avec la Terre, c'est-à-dire en dialogue avec les matériaux de la Terre elle-même et en dialogue avec ce qu'on appelle «l'art global» (Belting), où la diffusion généralisée des pratiques artistiques a permis cet élargissement pour faire de l'art une manière d'habiter la Terre, même si elle est fragmentaire et apparemment chaotique, mais qui reflète l'ouverture d'un nouveau temps global. Une ouverture qui vise à comprendre l'établissement de la double perspective, dans l'univers spatial de la géométrie, où s'inscrivent tous les matériaux et tous les territoires, et dans l'univers pictural/esthétique de notre travail, où s'inscrivent tous les nouveaux concepts de création, comme une possibilité d'élévation philosophique de la catégorie de ces espaces qui se forment «à l'intérieur» d'un autre espace, celui de l'horizon visuel de la Terre, qui est paradigmatiquement transfiguré, «montrant que toute nouvelle instauration est une transfiguration», comme le dit (Michel Maffesoli, 2009, p.45).

Si l'art a ouvert l'histoire de l'humanité, comme en témoignent les peintures de Lascaux ou les gravures de Foz Coa, dans une relation originale avec la nature, le projet artistique et géophilosophique sur les matériaux de la Terre, développé à travers plusieurs concepts expérimentaux autour de «La Terre comme Événement», entend intervenir et donner une visibilité à d'autres possibilités de la Terre, qui la libèrent des formes rigides dans lesquelles elle a été appropriée. Elle devient la forme d'expression créative qui sert de médiateur et articule le passé avec le présent, pour le communiquer à l'avenir. Mais elle vise également un objectif plus large, celui d'attirer

l'attention sur la place de l'homme dans l'histoire planétaire et sur l'autodestruction de son environnement, car le moment est décisif. Ce changement de perspective fait de la relation avec la Planète la question essentielle qui concerne tout le monde. L'art peut intervenir et donner une visibilité aux tâches qu'impose l'émergence de la présence dense de la Terre.

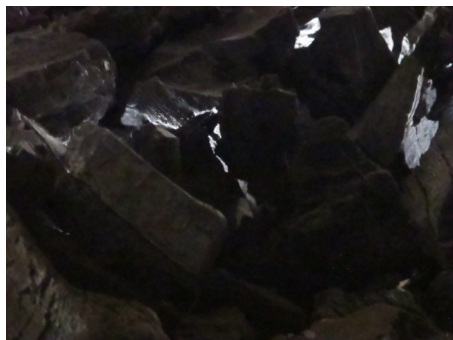


Cependant, la recherche artistique menée dans le cadre de la Terre comme Événement, a exploré les potentialités qui caractérisent les arts contemporains, notamment la peinture, la sculpture, l'installation, la photographie, le film/vidéo et les plateformes numériques, à la recherche d'explorer en mosaïque les différentes dimensions du dialogue avec la Terre, le territoire et le sol, et principalement avec ses matières, pour aboutir à sa valorisation et à sa promotion par de nouveaux moyens techniques et d'exposition. Dimensions qui enrichissent le projet transdisciplinaire dans sa méthode, mais aussi dans le questionnement philosophique^{xv} qui favorise la recherche, l'expérimentation, la création et l'innovation artistique, comme horizon de pensée sur la Terre, dans le moment critique que constitue l'Anthropocène^{xvi} (la révolution géologique provoquée et d'origine humaine), marquée par la crise climatique et la nécessité d'une nouvelle économie générale qui réponde aux souhaits des habitants de la Terre.

Installés dans cette spatialisation des pensées sur la Terre, où tout a commencé, ils nous permettent de visualiser une confrontation de réflexions et de recherches philosophiques, qui pointent vers différentes dimensions. Celles-ci sont en corrélation les unes avec les autres, opérant une inscription planétaire, passant par des images de la Terre et de ses excès, mais aussi par des interventions singulières et translocales. Il s'agit de faire de l'art, mais dans un processus qui est à la fois une recherche et un acte politique.

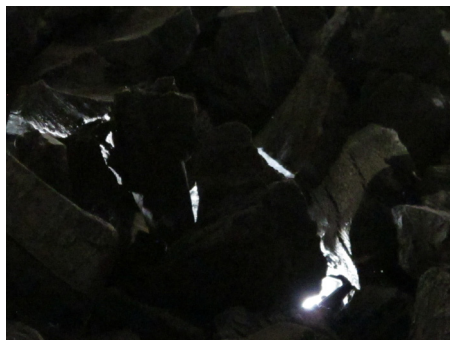
La Terre sort de l'inconscient historique, cessant d'être un simple support, pour devenir quelque chose de décisif pour voir la question essentielle. Ainsi, l'hypothèse des matières de la Terre comme fondement d'une stratégie conceptuelle qui veut être à la hauteur de l'événement radical de notre temps passe par plusieurs étapes expérimentales. En premier lieu, la recherche rigoureuse des sujets à étudier, comme exercice de compréhension et comme méthode. Cette procédure implique un exercice cartographique, avec localisation et ordonnancement géographique de ses territoires et limites, et l'étude du sol, afin de procéder à la déterritorialisation des matières, et de déterminer les lignes de territorialité en relation avec les mouvements géologiques et leurs prolongements, leur système de sériation et leurs dispositions géométriques, ainsi que la régularité fragmentaire de leur structure interne, afin de déterminer la relation entre chaque élément et son ensemble et l'ensemble qui l'entoure dans son lieu trajectif^{xvii}. Possibilité qui permet de comprendre la connaissance de la connexion des matières à leur place, la séquence logique de leurs phénomènes naturels; forme, choix de la composition, formation chimique, surface, coloration, etc. Les propriétés optiques et cristallographiques qui sous-tendent les

connaissances pour leur sélection et leurs transformations, chimiques et, en dernière instance, conceptuelles et artistiques.



C'est la connaissance précise de la matière et de ses possibilités transmorphiques, toujours présumée par l'art, au moins depuis les Grecs, qui rend possible l'émergence des formes et de leur système, en montrant les opérations réductrices nécessaires qui indiquent les changements et les manifestations de leur apparition dans le temps et l'espace. Don originaire^{xviii}, «matériellement parlant», des matières extraites de la «Terre», qui, déracinées de leur lieu, loin de leur sol d'origine, deviennent des phénomènes originaux, car ils dévoilent la puissance maximale inscrite dans la matière, où la lumière, prête à éclore, affiche, incarnée dans sa forme géométrique, l'information de son passé. Un ensemble qui ajoute des connaissances sur des matières qui sont enrichies par des milliers de générations. Une instance qui se déroule dans le présent pour créer un nouvel ordre ontique de ces matières sur la Terre. Un pas incommensurable qui va de l'ordre de grandeur de la plus grande matière à la plus petite particule, le grain, en passant par sa petitesse réductrice, la réduction en poussière, et, comme dernière exigence, à la plus petite particule de sa substance, l'élément, la molécule, qui dévoile l'origine de son univers. Et dans un mouvement in-

verse, la trajectoire du moléculaire et de ses agrégations vers le macrocosme de la Terre et de l'espace qu'elle régit.



Ordonnés de cette manière, en exponentiation, ils originent, après avoir été dûment préparés, une nouvelle matière picturale, qui émerge dans ce projet comme une directive innovante au niveau des arts plastiques, englobant divers concepts artistiques, esthétiques et philosophiques. Dans la première phase du projet, essentiellement picturale, comme je l'ai déjà mentionné, l'idée de la pensée de la Terre est née d'un rapport original avec la nature, en tant que stratégie artistique, et s'est concentrée sur des matériaux très particuliers, déterminés par les catégories^{xix} qualitatives déjà mentionnées, incluant, en raison de leurs particularités, seulement quelques matériaux aux tons blancs et noirs^{xx} - les matériaux de notre affection, qui ont imposé à notre pensée^{xxi}, conceptuellement, différentes questions topologiques, limites, frontières et territoires, élargissant l'investigation à la rencontre. Inclus dans ces concepts représentatifs se trouvent les terres rares, blanches et noires, originaires de certains pays d'Europe et d'Asie, des pyrites/marcassites de différents continents, notamment d'Afrique, des cristaux d'Alaska et des charbons fossiles minéraux et végétaux du monde entier, notamment des États-Unis, de Russie, de Chine et du Brésil, entre

autres. Matière globale qui forme la croûte terrestre et l'identifie géostatiquement^{xxii}, où se détachent la matière-lumière et la matière-ombre, ainsi désignées dans nos recherches géologiques^{xxiii}, géotechniques et artistiques, ayant pour logique référentielle la catégorie «représentations de l'espace», qui renvoie à l'importance de ces lieux très particuliers et de l'expérience qui en est conçue, sur lesquels s'est portée notre sélection.

Ces matières, qui après leur extraction, ont été construits techniquement et scientifiquement dans leurs plans de référence. C'est-à-dire, dans les dimensions picturales, installatives et filmiques, pour rendre possible une autre interrogation de la Terre, maintenant dans la plus superficielle des terres/sol, ou dans la plus profonde des terres/sous-sol, dont les lieux présentent des extensions originales et universelles, dynamiques dans leur territorialisation, déterritorialisation et reterritorialisation, ceux qui révolutionnent notre regard avec leurs phénomènes naturels, nous préparant à la réunion de la contemplation, qui a lieu dans un espace-temps qui suspend l'image pour qu'elle se montre à la pensée dans un devenir^{xxiv} actuel. Indice pour le dialogue singulier, entre la pensée, les matières du sol, le territoire et la Terre, dans une liaison qui unit toutes les dimensions créatives pour l'expérimentation, où l'apparition des matières de la Terre a changé l'histoire de notre expérience.

Film: «La Terre comme Événement I»

«Le cinéma entretient des relations très particulières avec la philosophie. Le cinéma est une expérimentation Philosophique»^{xxv}.

Alain Badiou

«La Terre ne peut être vue que dans le cadre particulier et jamais dans le général, et quand le particulier est vu, il s'inscrit dans le cadre d'un espace particulier historiquement construits, et non dans aucun autre»^{xxvi}.

Bragança de Miranda

Un nouveau mode d'expérimentation^{xxvii} apparaît pour la pensée, l'amenant à tracer de nouveaux plans qui cartographient les quatre séries de tableaux^{xxviii} élaborés comme s'ils étaient le sol que nous habitons, révélant dans le mouvement de chaque cadre, le particulier de la Terre - le territoire de chaque origine, et la trajectoire de ses matières, non seulement les matières naturelles, mais aussi les matières picturales, ceux qui ont construit le tableau, qui apparaissent dans leur densité picturale d'image, comme la préfiguration d'une singularité spatiale qui potentialise le devenir différencié, qui deviennent de purs moyens d'une nouvelle esthétique pour la compréhension du rapport entre la Terre et la pensée. Une relation qui crée ontologiquement un nouveau concept d'ouverture, entre l'apparence de ce qui est filmé et la nouvelle réalité qui est donnée à voir, et entre le pictural et le virtuel, puisqu'elle permet l'ouverture des possibilités métapolitiques contenues dans les œuvres en peinture, comme un événement qui répond à cette interrogation menée sur «La Terre comme Événement». Pour ses opérations de zooming in ou de zooming out leur enchevêtrement et leurs montages, les images apparaissent désormais

dans une autre spatialité cartographique, celle qui expose les matières universelles à la lumière d'une autre visibilité. Le déplacement des tableaux d'une direction verticale à une direction horizontale et le mouvement de verticalisation exposé sur l'écran dans lequel le cinéma s'approprie le tableau qui devient une nouvelle matière cinématographique, d'où émergent d'autres pensées de la terre, permettent la création de nouvelles idées sur l'idée originale. Transformation conceptuelle et imagée, qui la convertit en un «réenchantement du monde», et l'élève pour être la nouvelle image de la future Terre. L'image où l'art et la philosophie se rencontrent à leur point de constitution, où penser c'est habiter les matières du sol. Le point où la Terre picturale, dans toutes les manifestations artistiques, se reterritorialise, pour maintenir le lien de cause à effet avec sa nouvelle visibilité matérielle/numérique dans une correspondance d'appartenance, où l'ordre des formes matérielle montre l'ordre de la Terre, car «le réel est la matière et ses images» (Bragança de Miranda, 2005, pp. 34 et 35).



Ce type d'approfondissement des matières, qui sont extraites de la Terre pour lui revenir en tant que peinture, un matériau dans lequel on fait rêver la Terre, donne lieu à une série d'images à la fois denses et translucides. Dans ces images, la Terre s'échappe de son emprisonnement, elle

dépasse toutes les formes, elle en crée de nouvelles. La ligne qui émerge de la matière est donc d'une simplicité absolue. Exprime les résultats concrétisés dans l'œuvre, car toute expérience esthétique est fondamentalement une forme de connaissance, qui se situe entre la contemplation et la rigueur méthodique, dans la mesure où elle présuppose toujours la connaissance de la pratique d'un savoir différencié, d'une (techné). Dimensions qui nous ont permis de manipuler rigoureusement les matières, dans un travail continu réalisé au fil des ans, qui a pris la forme de diverses séquences picturales, notamment dans les séries mentionnées; «Mémoire de la Terre Noire II, III et IV» et «La Terre comme Événement».



Un horizon artistique qui reconfigure désormais la «Terre» dans l'universalité du langage cinématographique. Sorti de sa condition de peinture, il est mis en perspective pour d'autres regards actuels, qui attirent une logique différenciée de projection visuelle des nouvelles formes de communication et de multimédia, orientant les images vers une extériorité de changement technologique, définissant avec de nouveaux contours et significations l'espace géographique capturé. C'est comme si la «Terre» elle-même exigeait de sortir de cette limite, pour s'ouvrir visuellement et spatialement à la création, en laissant entrer «en

elle» toutes les dimensions de la matière et dans ces entrées les reconfigurer tridimensionnellement dans un autre espace paysage-cosmos. Celui qui spatialement est l'artisan d'une nouvelle illustration de l'univers, illustré dans la contemporanéité comme le paysage de notre pensée, pour entrer dans la globalité, dans le but de construire de manière innovante une autre notion de géosthétique, qui remodèle la «Terre» dans des visions particulières, où le mouvement de sa capture la conceptualise dans un autre espacement, qui apprend d'abord le son du silence, pour ensuite révéler de manière tonitruante l'autre matière, la matière sonore des sons des éléments naturels de la Terre, afin de les mettre en perspective dans leur particularité de timbre et dans leurs manifestations, comme la pluie, les vents - ceux qui sont perceptibles, le brouillard, la fumée, le son des volcans, etc.

Proximités qui déterminent une autre forme de perception, et une autre forme d'expérience, faisant du mouvement du son également un événement, car il attribue des propriétés aux images des peintures, dans la spécificité de l'espace où l'action se produit, et dans le temps précis de l'existence de chaque coordonnée du cadre, imposant son statut ontologique distinct dans la géophilosophie de la Terre, qui s'affirme ainsi, dans sa puissance de médium, renforcée par le cinéma, qui dans sa capacité allégorique de créer un autre espace, d'allégoriser le pictural, crée une sorte de «nouvelle Terre» (Deleuze), qui prolonge géoesthétiquement le pictural.

Il s'agit d'un double mouvement, de la peinture au cinéma et vice-versa, qui révèle la nature de l'événement de la Terre. Autrement dit, la possibilité d'un habiter autre, qui commence toujours par un retour au plus archaïque, «La Terre comme Événement».

Le choc des sons des éléments naturels, provenant de la Terre elle-même, contraste avec la rugosité et la luminosité intermittente émanant des intensités des images des peintures, mettant en évidence la structure de chaque matière, autant que faisant partie d'un tout, assume une plénitude dans sa révélation en tant que fragment lorsqu'elle entre directement dans la dimension où s'inscrit l'œuvre entière, la géométrie. Qu'en mesurant la Terre dans sa constitution, elle désigne les propriétés de la position et de la forme des peintures dans l'espace, ce qui permet d'incorporer des pensées écrites, au début et à la fin des images, articulées dans l'espace unique - celui du film, où la Terre s'élève, dans une émergence qui exige une décision absolue. Il devient alors indécidable de savoir si nous sommes face à un retour aux origines archaïques de la Terre, en attente d'humains et d'une autre histoire, ou si nous sommes sous la menace d'un avenir où les humains se sont éteints et où la Terre dérive mélancoliquement dans l'univers, désolée, en rêvant au cauchemar de l'extinction de la vie, qui pèse sur la conscience comme une alarme absolue.

Indécision qui, si elle est réparée, rendra possible une nouvelle politique au niveau de ceux qui l'habitent. Marquent un potentiel materique à une frontière faite de lumière et d'ombre, dont l'essence de la couleur est la lumière dans la représentation, celle qui rend intelligible l'histoire qui anime notre pensée, comme elle documente.

Photographie

Les deux séries photographiques, présentées ici comme des révélations, ne sont pas moins importantes. Ils apparaissent comme un langage ontologique qui com-

munique «La Terre comme Événement», pour nous offrir en images, le monde que nous devons voir, la Terre, c'est-à-dire l'expression de ses matières.

Une image de rencontre de dialogues, qui ouvre une infinité de possibilités dans le domaine des expériences, des pensées et des réflexions, indicatrices d'un langage de changement. Le langage marquent un potentiel matériel dans une frontière faite d'ombre et de lumière, dont l'essence de la couleur est la lumière dans la représentation, celle qui rend intelligible l'histoire qui anime notre pensée, comment il montre. Montrez-le, «face à l'image, [car] nous sommes face au temps» (Didi-Huberman, 2000, p.9), étant la «représentation elle-même qui parle» (Didi-Huberman, 2000, p.12) et l'interroge, car elle présentifie l'espace et le temps de la matière-ombre formée sur Terre, dans la mesure où elle est sous la dénomination de l'image, comme puissance active.

Film: «La Terre comme Événement II»

«Il s'agit plutôt de créer une rencontre ou une déterritorialisation entre géographie, topologie et philosophie, de s'efforcer de penser la présence d'une spatialité, d'une extension et d'une extériorité, des questions de limite, de frontière et de territoire au sein même de la pensée»^{xxix}.

Manola Antonioli

«La Terre se exprime através se matières»^{xxx}.

Romy Castro

Une autre forme de présentation séquentielle, apparaît, maintenant, dans le nouveau film intitulé «LA TERRE COMME ÉVÉNEMENT II». Enregistrement interactif qui

a pour principe de nouvelles approches d'investigation et géophilosophiques, qui font appel au spectateur, pour faire l'expérience^{xxxi} de ressentir les expressions des matières de la Terre, visualisées à travers les dimensions de: Terre, Matières-ombre, Écologie^{xxxi} et Philosophie.

Une approche réflexive, qui appréhende une séquence de transversalité très particulière, dans laquelle le mouvement de traduction dans l'espace nous transporte imaginativement vers des expérimentations^{xxxi} différenciées d'un nouveau langage philosophique du voir/sentir, qui, étant agglutinant, rassemble des images, dont les formes transcendent la relation avec la matière qui les délimite, dans leurs lignes de vision.

Une procédure qui appréhende également d'autres formes qui sont un concept dans sa relation abstraite de pensées et de sons, qui deviennent des principes essentiels pour la compréhension de la nouvelle capture du numérique, qui révèle ce qui se passe sur cette planète.

Un projet basé sur la transversalité et la diffusion de la connaissance, qui mise sur les arts et les humanités comme outils fondamentaux pour l'amélioration, l'innovation et la transformation de la société, en indiquant comme stratégies d'éducation pour un développement durable.

Le moment est planétaire, comme nous l'avons souligné, et rend décisives toutes nos décisions présentes et futures. C'est pourquoi la nouvelle image de la pensée qui est actuellement exposée établit des lieux stratégiques pour attirer l'attention, entre les images visionnées, les pensées écrites et les sons. Chaque image de matière-ombre (charbons végétaux et minéraux) devient le lien central de tous les phé-

nomènes perceptibles vécus, médiant une articulation entre les images macro et les micro-images, ce qui accentue encore plus la perspective aérienne de la vision, capturée du haut vers le bas. Appréhende le son dans la succession linéaire des événements dans le temps, et les structures comme une appartenance vécue dans le pour vos parcours de l'espace de l'image, tripartite, double ou simple, à laquelle s'ajoutent d'autres manifestations venant de la Terre, qui redimensionnent l'ensemble et structurent le film, comme l'eau, la terre, le feu, le pétrole et le Soleil, qui au niveau de la technique de composition, unifient le sens. Ce sont les éléments dominants qui se déplacent avec les matières pour la représentation du changement référentiel. Cette dimension dominante, en plus de donner de la perspective à la trajectoire, crée une mémoire dynamique de la Terre, comme un élément circulaire qui se transcende démesurément, dans sa singularité, mais qui s'inscrit toujours dans la «quadrature» de l'habitabilité, la rendant visible à distance, comme un tout dominé par l'idée de mesurer cet événement, que seul l'art peut rendre visible, nous permettant de prendre une nouvelle conscience de son importance.

La Terre, dans sa volumétrie, ne rentre jamais dans le cadre, elle nous dépasse matérielle et visuellement en appréhendant une géo-esthétique post-spéculative, qui associe la matière originelle, en respectant sa pulsation originaire, pour vous le donner en image «stellaire», comme une nouvelle expérience originaire de la Terre, qui nous émerveille également dans l'art, et nous fait nous transporter vers d'autres visions géo-esthétiquement archaïques, qui s'orientent vers un recul historique, où, la Terre est encore primitive, ou mieux, comme dit Bragança de Miranda pour un recul ouï, «L'art de Romy Castro combine post-histoire et pré-histoire»^{xxxiv}, montrant

que la matière absolue de la Terre est la pensée, et que toutes ces œuvres correspondent à des réflexions particulières du projet «La Terre comme Événement II».



Si les matières sensibles que nous étudions structurent notre expérience et si elles sont l'origine et la forme de notre rapport au monde de l'art, nous ne pouvons pas les penser sans viser sur leurs fondements géo-esthétiques - la propre nature intrinsèque de la matière, dans la mesure où les expériences qui se réalisent ont besoin de leur représentation, c'est-à-dire qu'elles ont besoin de les rendre présentes, en assurant leur présence dans la nouvelle visibilité filmique qui apparaît pour la découverte du monde.

De cette façon, la représentation est esthétique, c'est la production de formes, qui met quelque chose à nu en tant que médiation et communication. Elle repose méthodologiquement sur l'idée de la pensée de la Terre, sur le dialogue qui s'établit avec la dynamique du territoire, avec le sol du bas-fond et du sous-sol, et avec sa matière présente, afin que chaque matière devienne la forme originale expérimentée. C'est-à-dire pour que les matières deviennent le sujet essentiel et non l'objet de la représentation. Car donner la place centrale aux matières dans leur rapport au monde, c'est faire du film le lieu du dis-

positif pour qu'elles apparaissent comme une œuvre, ce qui implique un changement de paysage et également un déplacement du point de vue de l'observé. C'est faire de l'art une expérience qui, étant humaine, délègue à la matière un nouveau statut artistique, la transformant en l'idée même qui opère dans le film comme art, où chaque matière dans sa singularité est le fondement représentatif de toutes les matières du monde, de ses manières particulières de faire-le-monde. Faire face au monde d'un point de vue artistique, c'est faire parler les matières dans leur dialogue interactif, ce qui nécessite d'avoir une mémoire sélectionnée comme expérience primordiale.

Ce qui est en jeu, c'est une expérimentation intense de l'Événement de la Terre comme horizon de pensée et d'action, qui exige conceptuellement une création singulière qui s'articule avec d'autres domaines sectoriels, à savoir l'éducation, la science et la technologie, l'environnement et l'aménagement du territoire, conférant à l'activité artistique une dimension éducative qui démontre que la recherche a un impact sur les arts et sur la créativité des sociétés, parce que l'Art est le regard du futur mais d'un futur différent. En tant qu'artiste et chercheur, nous proposons des récits et des processus expérimentaux qui témoignent des questions environnementales et sociales actuelles, en cherchant à dépeindre les mystères qui nous entourent.

Romy Castro, Lisbonne, 15 juin 2022

SAISON CROISÉE FRANCE

PORTUGAL 2022

ROMY CASTRO – PORTUGAL

Artiste visuel, commissaire d'exposition et chercheur intégré post-doctoral à l'ICNOVA - Culture, Médiation et Arts (CM&A), Faculté des Sciences Sociales et Humaines, Nouvelle Université de Lisbonne.



- i BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. (2005). «Géographies - Imaginaire et maîtrise de la Terre». Dans *Revista de Comunicação e Linguagem da Universidade Nova de Lisboa*, n.ºs 35 e 36 - Espaços. Organisation: José A. Bragança de Miranda et Eduardo Prado Coelho, Relógio D'Água Editores, Lisbonne, p.16.
- ii DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. (1992). QU'EST-CE QUE LA PHILOSOPHIE? Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisbonne, Ed. Presença, p.77.
- iii Seuls les événements qui «marquent une époque» sont pris en compte.
- iv DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. (1992). QU'EST-CE QUE LA PHILOSOPHIE? Trad. Margarida Barahona et António Guerreiro, Lisbonne, Ed. Presença, p.77. «La terre n'est pas un élément parmi les autres, elle rassemble tous les éléments dans une même étreinte, mais elle utilise l'un ou l'autre pour déterritorialiser le territoire. Les mouvements de déterritorialisation sont indissociables des territoires qui s'ouvrent quelque part et les processus de reterritorialisation sont indissociables des terres qui rendent des territoires».
- v BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. (2012). Romy Castro ou La pensée de la Terre I. In «La Terre comme Événement». Catalogue de l'exposition Peinture/Vidéo/Installation, qui s'est tenue du 15 septembre au 17 novembre, au Laboratório da Paisagem, intégré à l'Institut de design/Agenda Design et à Guimarães Capitale Européenne de la Culture 2012, p.4: «Au XXe siècle, la terre et le corps, qui en dépend, entrent dans la philosophie».
- vi DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. (1992). QU'EST-CE QUE LA PHILOSOPHIE? Trad. Margarida Barahona et António Guerreiro, Lisbonne, Ed. Presença, p.54. «Les paysages mentaux ne changent en rien à travers les âges: il faut qu'ici une montagne ait été soulevée, ou là un fleuve, encore récemment, pour que le sol, maintenant sec et plat, présente un certain aspect, une certaine texture».
- vii BACHELARD, Gaston. (1972). La poétique de l'espace. Paris, Presses Universitaires de France, p.3. «Seule la phénoménologie (...) peut nous aider à restituer la subjectivité des images et à mesurer l'ampleur, la force, le sens de la transsubjectivité de l'image».
- viii ANTONIOLI, Manola. (2003). GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Couverture Philosophique. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. Paris, (Q) L'Harmattan. Paris, p.9. «... elle affirme la puissance des milieux, des ambiances, des territoires, des frontières, des partages».
- ix Idem, p.8. «Ces deux termes évoquent immédiatement la perspective «spatialisante» et «spatialisée» de la pensée... ».
- x L'espace géométrique n'est qu'une des possibilités de comprendre l'espace.
- xi C'est-à-dire dans son cadre géologique.
- xii DELEUZE, Gilles. (2012). L'abécédaire. Dialogues avec Claire Parnet. Companhia da Palavra. Septembre. Figueira da Foz-Portugal, pp.29 et 30. Les concepts très spécifiques de Deleuze.

xiii DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. (1992). QU'EST-CE QUE LA PHILOSOPHIE? Trad. Margarida Barahona et António Guerreiro, Lisbonne, Ed. Presença, p.77. Cette pensée nous ramène à «Husserl [qui] exige un sol pour la pensée, qui serait comme la terre dans la mesure où elle n'est ni en mouvement ni en repos, comme intuition originaire».

xiv Désignation que l'on attribue aux minéraux que l'on sélectionne, en prenant comme référence leur composition chimique et leur structure cristalline ainsi que leurs différences structurales, notamment la manière dont leurs atomes ou molécules sont organisés.

xv DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. (1992). QU'EST-CE QUE LA PHILOSOPHIE? Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisbonne, Ed. Presença, p.66. «Nietzsche disait que la philosophie invente des modes d'existence ou des possibilités de vie».

xvi L'anthropocène - la révolution géologique de l'origine humaine qui s'est caractérisée par un incroyable boom de la mobilisation humaine de l'énergie: d'abord avec le charbon, puis avec le pétrole, transformant la Terre en une atmosphère modifiée par les 1,5 trillions de tonnes de dioxyde de carbone que nous y avons déversées en brûlant du charbon et du pétrole. Il s'agit d'un tissu vivant appauvri et artificialisé, imprégné d'une série de nouvelles molécules chimiques synthétiques qui modifient même nos descendants.

xvii MAFFESOLI, Michel. (2009). «LE RÉENCHANTEMENT DU MONDE». Une éthique pour notre temps. Collection tempus. Editions PERRIN, France, p.46. «C'est-à-dire à la connaissance direct de l'intime liaisons de toutes choses».

xviii BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. (2008). Corpo e Imagem. Nova Veja, limitada, 1ère édition, p.29. «Originnaire, (...), n'est que la division, étant d'elle que tout dépend. Et la division originelle, matériellement parlant, est celle de la matière elle-même lorsqu'elle se reflète et se déploie».

xix Bien qu'ils puissent se rapporter à des significations similaires à celles d'autres lieux, l'élément important de cette catégorie est son caractère territorial unique.

xx DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. (1992). QU'EST-CE QUE LA PHILOSOPHIE? Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisbonne, Ed. Presença, p.71. «Le goût pour les couleurs témoigne à la fois du respect requis pour leur approche, de la longue attente qu'il faut traverser, mais aussi de la création sans limites qui les fait exister».

xxi Il est particulièrement important de souligner que les nouveaux contenus n'apparaissent pas spontanément, mais qu'ils sont toujours le résultat de nouvelles investigations et de développements plastiques.

xxii Le modèle géostatique comprend trois couches: la croûte (la couche supérieure, composée de granit des continents et de basalte des bassins océaniques), le manteau (la couche intermédiaire, qui atteint une profondeur de 2 900 kilomètres) et le noyau (la couche la plus profonde, épaisse de 3 475 kilomètres).

xxiii Méthodes scientifiques couvrant les domaines de la mécanique des sols et de la mécanique des roches, appliquées à l'interprétation et à l'utilisation de la connaissance des matériaux de la croûte terrestre et des matières terrestres.

xxiv ANTONIOLI, Manola. (2003). GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Ouverture Philosophique. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. (Q) L'Harmattan, Paris, p.22. «La Pensée est avant toute un acte de création et le lieu d'un devenir... ».

xxv BADIOU, Alain. (2004). «El Cine como Experimentación Filosófica». Pensar el cine 1: imagem, ética y filosofía / compilação y prólogo a cargo de Gerardo Yocl. Buenos Aires: Manacial, p.23. «Le cinéma entretient des relations très particulières avec la philosophie. Le cinéma est une expérimentation Philosophique».

xxvi BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. (2005). «Géographies - Imaginaire et maîtrise de la Terre». Dans Revista de Comunicação e Linguagem da Universidade Nova de Lisboa, n.ºs 35 e 36 - Espaços. Organisation: José A. Bragança de Miranda et Eduardo Prado Coelho, Relógio D'Água Editores, Lisbonne, p.34.

xxvii BELTING, Hans. (1989). L'histoire de l'art est-elle finie? Éditions Jacqueline Chambon, p.12. «Seule une attitude d'expérimentation peut nous laisser entrevoir de nouvelles réponses».

xxviii «Mémoire de la Terre Noire II, III et IV» et la série «La Terre comme Événement». Contenu vu dans le film «La Terre comme Événement I».

xxix ANTONIOLI, Manola. (2003). GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Couverture Philosophique. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. Paris, (Q) L'Harmattan. Paris, p.13. «Il s'agit plutôt de créer une rencontre ou une déterritorialisation entre géographie, topologie et philosophie, de s'efforcer de penser la présence d'une spatialité, d'une extension et d'une extériorité, des questions de limite, de frontière et de territoire au sein même de la pensée».

xxx CASTRO, Romy. (2021). Film «La Terre comme Événement II». Pensées sur la Terre.

xxxi Expérimenter, c'est-à-dire montrer, me mettre en relation avec les matières et avec les images de la pensée, entrer dans leur essence, à travers la répétition, car la répétition est l'essence des matières, car elles transforment les points en lignes et en ensembles d'intensité interactive, dans une croissance de dimensions visuelles et sonores, qui changent de nature à mesure que leur complexité et leur connexion augmentent.

xxxii La composition des minéraux varie des éléments chimiques, à l'état pur ou presque pur, et des sels simples aux silicates complexes, avec des milliers de formes connues. Bien que, au sens strict, le pétrole, le gaz naturel et d'autres composés organiques formés dans des environnements géologiques soient des minéraux, la plupart des composés organiques sont généralement exclus.

xxxiii BACHELARD, Gaston. (1972). «La poétique de l'espace». Paris, Presses Universitaires de France, p.192: «La langue philosophique devient une langue agglutinante».

xxxiv BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. (2012). Romy Castro ou La Pensée de la Terre II. Dans «La Terre comme Événement». Catalogue de l'exposition Peinture/Vidéo/Installation, qui s'est tenue du 15 septembre au 17 novembre, au Laboratório da Paisagem, intégré à l'Instituto de Design/ Agenda Design et à Guimarães Capitale Européenne de la Culture 2012, p.63.





A TERRA COMO ACONTECIMENTO - As matérias da Terra

Romy Castro

«A Terra é o elementar absoluto»ⁱ.

Bragança de Miranda

«Pensar faz-se sobretudo na relação do território com a terra»ⁱⁱ.

Gilles Deleuze/Félix Guatarri

«Sem criatividade torna-se impossível superar os desafios da humanidade».

Romy Castro



No quadro de um projeto artístico e geofilosófico sobre «A Terra como Acontecimento» propõe-se uma nova estratégia artística em torno das Matérias da Terra, que se presentifica transdisciplinarmente. Mediações que apreendem as suas matérias, que requerem distintos meios técnicos de execução e de exposição.

Por Acontecimento da Terra entende-se a entrada da Terra na história, não como suporte, mas como acontecimentoⁱⁱⁱ. De invisível ou então visível mitologicamente, a Terra alcança nova visibilidade, perturbando os quadros em que era pensada e onde decorria a ação daqueles que a habitam, os humanos, mas também os restantes seres vivos. Um pouco vagamente fala-se de globalização, mas o seu aparecimento à luz das viagens espaciais, dos satélites que a circundam, a primeira fotografia em que foi vista de cima para baixo na sua inteireza, exige uma arte ao nível do planeta e dos problemas que suscita e que não são locais. De facto, ainda não existe uma solução local para a crise climática, para a escassez dos recursos, para a pobreza e violência que se desencadeia sobre a Terra.

A Terra^{iv}, categoria emergente no meio do século XX, principalmente com a entrada espacial, como materialização visível desta, no pensamento, «que esta no princípio de tudo e que se tornou na questão fundamental dos nossos tempos» (Bragança de Miranda, 2005, p.12), é decisiva para compreender, não só, a relação que o nosso pensamento estabeleceu com a sua forma de representação, com o seu espaço concebido, mas também com a sua nova cartografia, que vai do afastamento à imersão, do espaço ao lugar, o que nos possibilita estabelecer o diálogo entre Terra e território, entre território e solo e entre solo e subsolo, mas igualmente compreender a relação que a filosofia^v estabeleceu com a sua materialização espacial, no que concerne ao entendimento para uma geofilosofia, na medida em que «a geografia não é apenas física e humana, mas também mental como

a paisagem» (Deleuze/Guattari, 1992, p.86). E sendo «paisagem mental»^{vi}, é o meio, o que a torna fenomenologicamente^{vii} num devir potencial de «aparecer», mas num devir instalado, porque ela estabelece um lugar e «afirma a potência dos meios, dos ambientes, dos territórios, das fronteiras, das partilhas»^{viii}, evocando imediatamente a perspectiva «espacializante» e «espacializada»^{ix} que sendo da mesma ordem do pensamento, coloca «... diretamente o pensamento em relação com a terra» (Deleuze/Guattari, 1992, p.77), que captura a expansão do espaço geométrico^x dos territórios e o lugar das matérias, na sua geodiversidade^{xi}. Distanciamento decisivo que clarificou, em traços gerais, o sentido paradigmático da nossa investigação aplicada ao conhecimento da sustentabilidade de alguns minerais, o que permitiu que apreendêssemos uma formulação de Gilles Deleuze/Félix Guattari que possibilitou as condições de «um agenciamento, com quatro dimensões, a saber: estado de coisas, enunciações, territórios e movimentos de desterritorialização»^{xii}, comportando dois segmentos, um de conteúdo e outro de expressão, que nos seus movimentos singulares se constituíram, tendo um solo para a imagem do pensamento^{xiii}. Lugares que apreenderam o conceito de horizonte, no conteúdo dos espaços territoriais a estudar – de matérias globais/Terra e de matérias locais/território e a expressão de singularidade na seleção das suas matérias. Matérias-luz, enformando matérias brancas e matérias-sombra, enformando matérias negras^{xiv}. Acontecimentos que permitiram que a experimentação se tornasse múltipla e especializada e o pensamento um laboratório de experimentos geotécnico/estético, aberto ao acontecimento decisivo da vinda da Terra à história humana.

Mais do que ser o suporte da história «ela» é o elemento crucial que a permite interrogar política e esteticamente. Torna-se num devir como fenómeno dinâmico, o que

possibilita que a ligação matéria/perspetiva/espacial se concetualize no diálogo com a Terra, isto, é, no diálogo com as matérias da própria Terra e no diálogo com a chamada «arte global» (Belting), cuja disseminação generalizada das práticas artísticas, permitiu que esse alargamento fizesse da arte uma forma de habitar a Terra, mesmo que fragmentária e aparentemente caótica, mas que reflete a abertura de um novo tempo global. Uma abertura que tem como objetivo compreender a instauração da dupla perspectiva, no universo espacial da geometria, onde se inscrevem todas as matérias e todos os territórios e no universo pictórico/estético da nossa obra, onde se inscrevem todos os novos conceitos da criação, como possibilidade de elevação filosófica da categoria destes espaços que se enformam «dentro» de um outro espaço, o do horizonte visual da Terra, que se transfigura paradigmaticamente, «mostrando que toda a instauração nova é uma transfiguração», como refere (Michel Maf-fesoli, 2009, p.45).

Se a arte abriu a História da Humanidade como as pinturas de Lascaux ou as gravuras de Foz Coa atestam, numa relação original com a natureza, o projecto artístico e geofilosófico sobre as Matérias da Terra, desenvolvido através de vários conceitos experimentais em torno de «A Terra como Acontecimento», pretende intervir e dar visibilidade a outras possibilidades da Terra, que a liberte das formas rígidas com que foi apropriada. Torna-se a forma de expressão criativa que medeia e articula o passado com o presente, para o comunicar para o futuro. Mas visa também um propósito mais amplo, chamar a atenção para o lugar do homem na história planetária e para a autodestruição do seu ambiente, porque o momento é decisivo. Esta deslocação de perspectiva faz da relação com o Planeta a questão essencial, que a todos envolve. A arte pode intervir e dar visibilidade às tarefas que se impõem a partir da eclosão da presença densa da Terra.

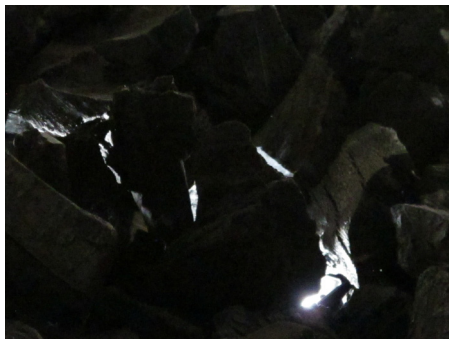


No entanto, a investigação artística que tem sido realizada no contexto da Terra como Acontecimento, tem vindo a explorar as potencialidades que caracterizam as artes contemporâneas, nomeadamente em pintura, em escultura, em instalação, em fotografia, em cinema/vídeo e nas plataformas digitais, procurando explorar em mosaico as várias dimensões para o diálogo com a Terra, o território e o solo, e principalmente, com as suas matérias, levando à sua valorização e promoção através dos novos meios técnicos e expositivos. Dimensões que enriquecem o projecto transdisciplinar no seu método, mas também, na interrogação filosófica^{xv}, que promove a investigação, experimentação, criação e inovação artística, como um horizonte de pensamento sobre a Terra, no momento crítico constituído pelo Antropoceno ^{xvi} (a revolução geológica de origem humana), marcado pela crise climática e pela necessidade de uma nova economia geral que responda aos desejos dos habitantes da Terra.

Instalados nesta espacialização de pensares sobre a Terra, onde tudo se iniciou, estes, permitem-nos visualizar uma confrontação de reflexões filosóficas e de pesquisas, que apontam para dimensões diferenciadas. Estas correlacionam-se entre si, operando uma inscrição planetária, passando pelas imagens da Terra e o seu

excesso, mas também por intervenções singulares, translocais. Trata-se de fazer arte, mas num processo que é, simultaneamente, de investigação e um acto político.

A Terra sai do inconsciente histórico, deixa de ser um simples suporte, para se tornar algo decisivo, se não mesmo a questão essencial. Assim, a assunção das matérias da Terra como fundamento de uma estratégia concetual que se quer à altura do acontecimento radical do nosso tempo passa por várias etapas experimentais. Em primeiro lugar, a pesquisa rigorosa das matérias a investigar, como exercício de compreensão e como método. Procedimento que acarreta um exercício de cartografia, com a localização geográfica e a ordenação dos seus territórios e limites e o estudo dos solos, para se efetuar as desterritorializações das matérias, e se determinar as linhas de territorialidade em conexão com os movimentos geológicos e as suas extensões, o seu sistema de seriação e as suas disposições geométricas, bem como a regularidade fragmentária da sua estrutura interna, para determinar a relação entre cada elemento e o seu conjunto e o todo que a envolve no seu lugar trajetivo^{xvii}. Possibilidade que permite compreender o conhecimento da ligação das matérias no seu lugar, o encadeamento lógico dos seus fenómenos naturais; forma, seleção compositiva, formação química, superfície, coloração, etc. Propriedades óticas e cristalográficas que fundamentam os saberes para a sua seleção e para as suas transformações, químicas e, em última instância, concetuais e artísticas.



É o conhecimento preciso da matéria e das suas possibilidades transmórficas, desde sempre pressuposto pela arte, pelo menos desde os gregos, que possibilita a eclosão das formas e o seu sistema, ao mostrar as operações redutivas necessárias que indicam as mudanças e as manifestações do seu aparecimento no tempo e no espaço. Dádiva originária^{xviii}, «materialmente falando», das matérias extraídas da «Terra», que arrancadas do seu local, afastadas do seu solo de origem, se tornam fenómeno original, ao desvelarem a potência máxima inscrita na matéria, onde a luz, pronta a eclodir, exhibe encorporada na sua enformação geométrica, a informação do seu passado. Um todo que acrescenta conhecimentos sobre as matérias que são enriquecidas por milhares de gerações. Instância que se dá-a-ver no presente para criar uma nova ordem ôntica destas matérias na Terra. Um passo incomensurável, que vai da ordem de grandeza da matéria maior para a mais ínfima partícula, o grão, passando para a sua pequenez redutiva, a redução a pó, e por última exigência, para a menor partícula da sua substância, o elemento, a molécula, o que desvenda a origem do seu universo. E num movimento inverso, o trajetório do molecular e das suas agregações para o macrocosmo da Terra e o espaço que ela rege.

Ordenadas assim, em exponenciação, originam depois de devidamente preparadas, uma nova matéria pictórica, que surge neste projeto como uma diretiva inovadora a nível das artes plásticas, englobando artística, estética e filosoficamente vários conceitos. Numa primeira fase do projecto, basicamente pictórica, como referi, a ideia do pensamento da Terra, adveio de uma relação originária com a natureza, como estratégia artística, e focou-se em matérias muito peculiares, que foram determinadas pelas suas categorias^{xix} qualitativas já mencionadas, onde se incluem pelas suas particularidades, só algumas matérias de tons brancos e de tons negros^{xx} - as matérias da nossa afeição, o que impôs ao nosso pensamento^{xxi}, concetualmente, diferenciadas questões topológicas, de limites, de fronteiras e de territórios, alargando a investigação para o encontro. Incluídas nestes conceitos representativos encontram-se, as terras raras, brancas e negras, originárias de alguns países da Europa e da Ásia, as pirites/marcassites originárias de vários continentes, com relevo para África, os cristais originários do Alasca e os carvões fósseis minerais e vegetais, originários de todo o planeta, com destaque para os EUA, Rússia, China e Brasil, entre outras. Matérias globais que enformam a crosta terrestre e a identificam geostaticamente^{xxii}, de onde sobressaem as matérias-luz e as matérias-sombra, designadas assim na nos-

sa investigação geológica, geotécnica^{xxiii} e artística, tendo como lógica referencial a categoria «as representações do espaço», que se refere à importância destes lugares muito particulares e à experiência concebida dos mesmos, sobre os quais incidiu a nossa seleção. Matérias essas, que depois da sua extração, foram técnica e cientificamente construídas nos seus planos de referência. Isto, é, nas dimensões picturais, instalativas e fílmicas, para tornar possível outra interrogação da Terra, agora no mais raso do chão/solo, ou no mais profundo do chão/subsolo, cujos lugares mostram extensões originárias e universais, dinâmicas nas suas territorializações, desterritorializações e reterritorializações, as que revolucionam o nosso olhar com os seus fenómenos naturais, preparando-nos para o reencontro da contemplação, que se dá num espaço-tempo que suspende a imagem, para que esta se mostre ao pensamento num devir^{xxiv} atual. Indício para o diálogo singular, entre o pensamento, as matérias do solo, o território e a Terra, numa ligação que une todas as dimensões criativas para a experimentação, onde a aparição das matérias da Terra mudou a história da nossa experiência.

Filme: «A Terra como Acontecimento I»

«O cinema mantém relações muito particulares com a filosofia. O cinema é uma experimentação Filosófica»^{xxv}.

Alain Badiou

«A Terra só se vê no particular e nunca em geral, e quando se vê o particular é no quadro de um determinado espaço, historicamente construído, e não noutra»^{xxvi}.

Bragança de Miranda

Um novo modo de experimentação^{xxvii} aparece para o pensamento, conduzindo o mesmo a traçar novos planos que cartografam as quatro séries elaboradas das pinturas^{xxviii} como se fossem o solo que habitamos, revelando no movimento de cada frame, o particular da Terra - o território de cada origem, e a trajetória das suas matérias, não só as matérias naturais, mas as pictóricas, as que construíram a pintura, que aparecem na sua densidade pictural de imagem, como o prenúncio de uma singularidade espacial que potencia diferenciados devires, que se tornam em puros meios de uma nova estética para a compreensão da relação entre a Terra e o pensamento. Relação que cria ontologicamente um novo conceito de abertura, entre a aparência do que é filmado e a nova realidade que se dá-a-ver, e entre o pictural e o virtual, pois permite abrir as possibilidades metapolíticas contidas nas obras em pintura, enquanto acontecimento que responde a esta interrogação realizada sobre «A Terra como Acontecimento».

Pelas suas operações de zooming in ou de zooming out, de enlentecimento e das suas montagens, as imagens aparecem agora numa outra espacialidade cartográfica, a que expõe as matérias universais à luz de uma outra visibilidade.

A deslocação das pinturas de sentido vertical para o sentido horizontal e o movimento de verticalização exposto no ecrã em que o cinema se apropria da pintura que se torna em nova matéria cinemática, de onde emergem outros pensares da terra, permite a criação de novas ideias sobre a ideia original. Transformação conceptual e imagética, que a converte num «reencantamento do mundo», e a eleva para ser a nova imagem da Terra futura. A imagem onde a arte e a filosofia se encontram no seu ponto de constituição, em que pensar é habitar as matérias do solo. O ponto onde a Terra pictórica, em todas

as manifestações artísticas se reterritorializa, para manter a ligação de causa e efeito com a sua nova visibilidade material/digital numa correspondência de pertença, em que a ordem das formas matéricas mostra a ordem da Terra, porque «o real é a matéria e as suas imagens» (Bragança de Miranda, 2005, pp.34 e 35).



Este tipo de aprofundamento das matérias, que são extraídas da Terra, para a ela voltarem como pintura, um material em que se faz sonhar a Terra, origina uma série de imagens, ao mesmo tempo densas e translúcidas. Nessas imagens a Terra escapa-se ao aprisionamento, excede todas as formas, origina outras novas. A linha que emerge da matéria é, assim, de uma simplicidade absoluta. Exprime os resultados concretizados na obra, porque toda a experiência estética é fundamentalmente uma forma de conhecimento, que medeia entre a contemplação e o rigor metódico, na medida que pressupõe sempre o conhecimento da prática de diferenciados saberes, de uma (techne). Dimensões que nos possibilitaram todo um manuseamento rigoroso das matérias, num trabalho contínuo, realizado ao longo de anos, que se enformou em várias sequências picturais, designadamente nas séries mencionadas; «Memória da Terra Negra II, III e IV» e «A Terra como Acontecimento».



Um horizonte de arte que reconfigura agora a «Terra» na universalidade da linguagem cinematográfica. Retirada da sua condição de pintura é perspectivada para outros olhamentos atuais, que atraem uma lógica diferenciada de projeção visual das novas formas de comunicação e multimédia, orientando as imagens para uma exterioridade de mudança tecnológica, definindo com novos contornos e significações o espaço geográfico capturado. É como se a «Terra» exigisse ela própria estar fora deste limite, para se abrir visual e espaçadamente para a criação, deixando entrar «nela» todas as dimensões das matérias e nestas entradas as reconfigurar tridimensionalmente num espaço outro de paisagem-cosmos. Aquele que espacialmente é fazedor de uma nova ilustração do universo, ilustrado na contemporaneidade como a paisagem do nosso pensamento, para entrar na globalidade, com o objetivo de construir inovadoramente outra noção de geoestética, que reencontre a «Terra» em visões particulares, onde o movimento da sua captura a concetualiza num outro espaçamento, o que aprende inicialmente o som do silêncio, para depois revelar, estrondosamente, a outra matéria, a matéria sonora dos sons dos elementos naturais da Terra, para os perspetivar na sua particularidade de timbre e nas suas manifestações, como a chuva, os ventos – os que são perceptíveis, o nevoeiro, o fumo, o som dos vulcões, etc..

Proximidades que determinam uma outra forma de percepção, e uma outra forma de experiência, tornando o movimento do som também num acontecimento, pois atribui propriedades às imagens das pinturas, na especificidade do espaço onde ocorre a ação, e no tempo preciso da existência de cada coordenada de frame, impondo o seu estatuto ontológico distinto na geofilosofia da Terra, que se afirma deste modo, na sua potência de meio, realçada pelo cinema, que na sua capacidade alegórica de criar um espaço outro, de alegorização do pictural, cria uma espécie de «nova-terra» (Deleuze), que prolonga o pictural geoesteticamente.

Trata-se de um duplo movimento, da pintura para o cinema e vice-versa, revelando a natureza do acontecimento da Terra. Ou seja, a possibilidade de um habitar outro, que começa sempre num retorno ao mais arcaico, «A Terra como Acontecimento».

O choque dos sons dos elementos naturais, advindos da própria Terra, contrastam com a rugosidade e luminosidade intermitente que emana das intensidades das imagens das pinturas, pondo em destaque a estrutura de cada matéria, que apesar de fazer parte de um todo, assume uma plenitude na sua revelação de fragmento ao entrar diretamente na dimensão onde se inscreve toda a obra, a geometria. Que ao medir a Terra na sua constituição, designa as propriedades da posição e da forma das pinturas no espaço, o que permite que se incorporem pensamentos escritos, no começo e no final das imagens, articulados no espaço único - o do filme, onde a Terra se eleva, num surgimento que exige uma decisão absoluta. Torna-se então indecível se estamos perante um regresso às origens arcaicas da Terra, ainda à espera de humanos e de outra história, ou se estamos sob a ameaça de um futuro onde os humanos se extinguiram e a Terra voga melancolicamente pelo universo, desolada,

sonhando o pesadelo da extinção da vida, que pesa sobre a consciência como um alarme absoluto. Indecisão que a ser reparada possibilita uma nova política à altura daqueles que nela habitam.



Fotografia

Não menos importantes são as duas séries fotográficas, mostradas aqui como revelações. Elas aparecem como linguagem ontológica que comunica «A Terra como Acontecimento», para nos oferecerem em imagens, o mundo que temos que ver, a Terra, quer dizer, a expressão das suas matérias.

Uma imagem de encontro de diálogos, que abre uma infinidade de possibilidades no campo de experiências, pensamentos e reflexões, indicadoras de uma linguagem de mudança. Marcam um potencial matérico numa fronteira feita de luz e sombra, cuja essência da cor é a luz na representação, a que torna inteligível a história que movimenta o nosso pensamento, como documenta. Mostra-o, «defronte da imagem, [porque] nós somos defronte do tempo» (Didi-Huberman, 2000, p.9), sendo a «representação ela mesma que fala» (Didi-Huberman, 2000, p.12) e interroga, pois, presentifica o espaço e o tempo das matérias-sombra enformadas na Terra, na medida em que as mesmas estão sob a denominação da imagem, como potência ativa.

Filme: «A Terra como Acontecimento II»

«Trata-se antes de mais de criar um reencontro ou uma desterritorialização entre geografia, topologia e filosofia, esforçar-se por pensar a presença de uma espacialidade, de uma extensão, e de uma exterioridade, de questões de limite, de fronteira e de território, no seio mesmo do pensamento»^{xxix}.

Manola Antonioli

«A Terra expressa-se através das suas matérias»^{xxx}.

Romy Castro

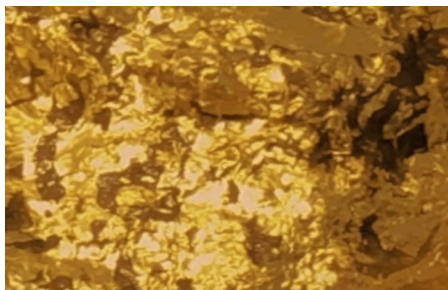
Uma outra forma de apresentação sequencial, surge, agora, no novo no Filme intitulado «A TERRA COMO ACONTECIMENTO II». Registo interativo que tem como princípio novas abordagens investigativas e geofilosóficas, que apelam ao espetador, para fazer a experiência^{xxxi} de sentir as expressões das matérias da Terra, visualizadas através das dimensões de: Terra, Matérias-Sombra, Ecologia^{xxxi} e Filosofia.

Uma abordagem reflexiva, que apreende uma sequência de transversalidade muito particular, em que o movimento de translação no espaço nos transporta imageticamente para experiências^{xxxi} diferenciadas de uma nova linguagem filosófica do ver/sentir, que sendo aglutinante, reúne imagens, cujas formas transcendem a relação com a matéria que as delimitam, nas suas linhas de visão. Procedimento que apreende também outras formas que são conceito na sua relação abstrata de pensamentos e sons, que se tornam em princípios essenciais para o entendimento da nova captura do digital, a que revela o que ocorre neste planeta. Um projeto baseado na transversalidade e na disseminação do conhecimento, que aposta nas artes e nas humanidades como fer-

ramentas fundamentais para a melhoria, inovação e transformação da sociedade, indicando como Estratégias de Educação um Desenvolvimento Sustentável.

O momento é planetário, como salientamos, e torna determinante todas as nossas decisões presentes e futuras. Daí que a nova imagem do pensamento, que se exhibe presentemente, estabeleça lugares estratégicos de chamada de atenção, entre as imagens visionadas, os pensamentos escritos e os sons. Cada imagem de matéria-sombra (carvões vegetais e minerais) torna-se na ligação central de todos os fenómenos experienciados perceptíveis, mediando uma articulação entre as imagens macro e as imagens micro, o que acentua ainda mais a perspetiva aérea da visão, capturada de cima para baixo. Apreende a sonoridade na sucessão linear dos acontecimentos no tempo, e estrutura-os como pertença vivida no caminhar do espaço da imagem, tripartida, dupla ou simples, às quais se juntam outras manifestações advindas da Terra, que redimensionam o conjunto e estruturam o filme, como a água, a terra, o fogo, o petróleo e o Sol, que ao nível da técnica composicional, unificam o sentido. São os elementos dominantes que se movimentam com as matérias para a representação de mudança referencial. Esta dimensão dominante, além de perspetivar a trajetória, cria uma memória dinâmica da Terra, como elemento circular que se transcende desmesuradamente, na sua singularidade, mas ainda está inscrita na «quadratura» da habitabilidade, dando-a a ver à distância, como um todo que é dominado pela ideia de medir esse acontecimento, que apenas a arte pode dar a ver, permitindo ganhar uma consciência nova da sua importância. A Terra na sua volumetria nunca cabe no frame, ela excede-nos matéria e visualmente ao apreender uma geoestética pós especulativa, que associa a matéria original, respeitando

a sua pulsação originária, para a dar-a-ver em imagem «estelar», como uma nova experiência originária da Terra, que nos maravilha igualmente em arte, e nos faz transportar para outras visões geoesteticamente arcaicas, que avançam para um recuo histórico, onde a Terra é ainda primitiva, ou melhor, como refere Bragança de Miranda, para um recuo, onde, «A arte de Romy Castro alia a pós-história à pré-história»^{xxxiv}, mostrando que a matéria absoluta da Terra, é o pensamento. E que todas estas obras correspondem a reflexões peculiares do projecto «A Terra como Acontecimento II».



Se as matérias sensíveis que estudamos estruturam a nossa experiência e se são a origem e a forma da nossa relação com o mundo da arte, não podemos pensá-las sem visar os seus fundamentos geoestéticos - a própria natureza intrínseca da matéria, na medida em que as experiências que se realizam, necessitam da sua representação, quer dizer, necessitam de as tornar presentes, assegurando a sua presença na nova visibilidade fílmica que aparece para o descobrimento ao mundo. Deste modo, a representação é estética, é a produção de formas, que traz algo para o descobrimento como mediação e comunicação. Ela repousa metodologicamente na ideia de pensamento da Terra, no diálogo que se estabelece com as dinâmicas do território, com o solo do chão raso e do subsolo, e com as suas

matérias presentes, para que cada matéria se torne na forma originária experienciada. Isto, é, para que as matérias advenham o sujeito essencial e não o objeto da representação. Porque dar o lugar central às matérias na sua relação com o mundo é fazer do filme o lugar de dispositivo para que elas mesmas apareçam como obra, o que implica uma mudança de paisagem e igualmente um deslocamento do ponto de vista do observado. É fazer da arte uma experiência, que sendo humana, delega nas matérias um novo status artístico, transformando-as na ideia mesma, a que opera no filme como arte, onde cada matéria na sua singularidade, é o fundamento representativo de todas as matérias do mundo, das suas maneiras particulares de fazer-mundo. Fazer face ao mundo do ponto de vista artístico, é fazer falar as matérias no seu diálogo interativo, o que exige ter uma memória seleccionada como experiência primordial.

O que está em causa é uma experimentação intensa sobre O Acontecimento da Terra enquanto horizonte do pensar e do agir, o que exige concetualmente uma criação singular que se articule com outras áreas sectoriais, nomeadamente a educação, ciência e tecnologia, ambiente e ordenamento do território, dando à actividade artística uma dimensão educativa que demonstre que a investigação tem impacto nas artes e na criatividade das sociedades, porque a Arte é o olhar do futuro mas de um futuro diferente. Como artista e investigadora propomos narrativas e processos experimentais que dão testemunho das questões ambientais e sociais atuais, procurando retratar os mistérios que nos rodeiam.

Romy Castro
Lisboa, 15 de junho de 2022

Artista Plástica e Visual, Curadora e Investigadora integrada de Pós-Doutoramento do ICNOVA – Cultura, Mediação e Artes (CM&A) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

- i BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. (2005). «Geografias – Imaginário e controlo da Terra». In Revista de Comunicação e Linguagem da Universidade Nova de Lisboa, n.ºs 35 e 36 – Espaços. Organização: José A. Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho, Relógio D'Água Editores, Lisboa, p.16.
- ii DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. (1992). O QUE É A FILOSOFIA? Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisbonne, Ed. Presença, p.77.
- iii Só são considerados acontecimentos os que «marcam uma época».
- iv DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. (1992). O QUE É A FILOSOFIA? Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p. 77. «A terra não é um elemento entre os outros, reúne todos os elementos num mesmo abraço, mas serve-se de um ou de outro para desterritorializar o território. Os movimentos de desterritorialização não são separáveis dos territórios que se abrem para algures e os processos de reterritorialização não são separáveis da terra que volta a dar territórios”.
- v BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. (2012). Romy Castro ou O Pensamento da Terra I. In «A Terra como Acontecimento». Catálogo da Exposição de Pintura/Vídeo/Instalação, realizada de 15 de setembro a 17 de novembro, no Laboratório da Paisagem, integrada no Instituto de Design/Agenda Design e em Guimarães Capital Europeia da Cultura, 2012, p.4: «No século XX, a terra e o corpo, que dela depende, entram na filosofia».
- vi DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. (1992). O QUE É A FILOSOFIA? Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p.54. «As paisagens mentais não mudam de qualquer maneira através das épocas: é necessário que aqui se tenha elevado uma montanha ou além um rio, recentemente ainda, para que o solo, agora seco e plano apresente um determinado aspecto, uma determinada textura».
- vii BACHELARD, Gaston. (1972). La poétique de l'espace. Paris, Presses Universitaires de France, p. 3. «Seule la phénoménologie (...) peut nous aider à restituer la subjectivité des images et à mesurer l'ampleur, la force, le sens de la transsubjectivité de l'image». Só a fenomenologia (...) nos pode ajudar a restituir a subjectividade das imagens e a medir a amplitude, a força, o sentido da transsubjectividade da imagem.
- viii ANTONIOLI, Manola. (2003). GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Couverture Philosophique. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau. Paris, (Q) L'Harmattan. Paris, p.9. «... elle affirme la puissance des milieux, des ambiances, des territoires, des frontières, des partages».
- ix Idem, p.8. «Ces deux termes évoquent immédiatement la perspective «spatialisante» et «spatialisée» de la pensée...»
- x O espaço geométrico é apenas uma das possibilidades de compreensão do espaço.
- xi Quer dizer, no seu enquadramento geológico.
- xii DELEUZE, Gilles. (2012). O Abecedário. Diálogos com Claire Parnet. Companhia da Palavra. Setembro. Figueira da Foz-Portugal, pp.29 e 30. Conceitos muito específicos de Deleuze.

xiii DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. (1992). O QUE É A FILOSOFIA? Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p.77. Este pensamento remete-nos para «Husserl [que] exige um solo para o pensamento, que seria como a terra na medida em que nem se move nem está em repouso, como intuição originária».

xiv Designação que atribuímos aos minerais que selecionamos, tomando como referente a sua composição química e estrutura cristalina e as suas diferenças estruturais, incluindo a forma como os seus átomos ou moléculas se organizam.

xv Não obstante poderem relacionar-se com significações semelhantes às de outros lugares, o importante nesta categoria é o seu carácter territorial único.

xvi O Antropoceno - A revolução geológica de origem humana que foi caracterizado por um boom incrível na mobilização humana de energias: primeiro com o carvão e depois o petróleo, tornando a Terra numa atmosfera alterada pelos 1,5 trilhão de toneladas de dióxido de carbono que despejamos nela ao queimar carvão e petróleo. É um tecido vivo esgotado e artificializado, impregnado por uma série de novas moléculas químicas sintéticas que modificam até mesmo aos nossos descendentes.

xvii MAFFESOLI, Michel. (2009). «LE RÉENCHANTEMENT DU MONDE». Une éthique pour notre temps. Collection tempus. Editions PERRIN, France, p.46. «C'est-à-dire à la connaissance direct de l'intime liaisons de toutes choses». Quer dizer, ao conhecimento direto da íntima ligação de todas as coisas.

xviii BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. (2008). Corpo e Imagem. Nova Veja, Limitada, 1.^a Edição, p.29. «Originária, (...), é somente a divisão, sendo dela que tudo depende. E a divisão originária, materialmente falando, é a da matéria ela mesma quando se reflete e desdobra».

xix Não obstante poderem relacionar-se com significações semelhantes às de outros lugares, o importante nesta categoria é o seu carácter territorial único.

xx DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. (1992). O QUE É A FILOSOFIA? Trad. Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Ed. Presença, p.71. «O gosto pelas cores é simultaneamente testemunha do respeito necessário à sua abordagem, da longa espera por que é preciso passar, mas também da criação sem limites que as faz existir».

xxi É especialmente importante assinalar que um conteúdo novo não aparece de maneira espontânea, mas sim que é sempre resultado de novos acontecimentos investigativos e plásticos.

xxii O modelo geostático compreende três camadas: a crosta (a camada mais superficial, composta pelo granito dos continentes e pelo basalto das bacias oceânicas), o manto (a camada intermédia, cuja profundidade chega aos 2.900 quilómetros) e o núcleo (a camada mais profunda, com uma espessura de 3.475 quilómetros).

xxiii Métodos científicos que abrangem os campos da mecânica do solo e da mecânica das rochas, aplicados na interpretação e uso de conhecimento de materiais da crosta terrestre e mátiás da Terra.

xxiv ANTONIOLI, Manola. (2003). *GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Ouverture Philosophique. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau.* (Q) L'Harmattan, Paris, p.22. "La Pensée est avant toute un acte de création et le lieu d'un devenir... ».

xxv BADIOU, Alain. (2004). «El Cine como Experimentación Filosófica». *Pensar el cine 1: imagem, ética y filosofía / compilação y prólogo a cargo de Gerardo Yocl.* Buenos Aires: Manacial, p.23. «El cine mantiene relaciones muy particulares con la filosofía. El cine es una experimentación Filosófica».

xxvi BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. (2005). «Geografias – Imaginário e controlo da Terra». In *Revista de Comunicação e Linguagem da Universidade Nova de Lisboa*, n.ºs 35 e 36 – Espaços. Organização: José A. Bragança de Miranda e Eduardo Prado Coelho, Relógio D'Água Editores, Lisboa, p.34.

xxvii BELTING, Hans. (1989). *L'histoire de l'art est-elle finie?* Éditions Jacqueline Chambon, p.12. «Só uma atitude de experimentação pode deixar antever novas respostas».

xxviii «Memória da Terra Negra II, III e IV» e a série «A Terra como Acontecimento». Conteúdos visionados no Filme «A Terra como Acontecimento I».

xxix ANTONIOLI, Manola. (2003). *GÉOPHILOSOPHIE DE DELEUZE ET GUATTARI. Couverture Philosophique. Collection dirigée par Bruno Péquignot et Dominique Chateau.* Paris, (Q) L'Harmattan. Paris, p.13. «Il s'agit plutôt de créer une rencontre ou une déterritorialisation entre géographie, topologie et philosophie, de s'efforcer de penser la présence d'une spatialité, d'une extension et d'une extériorité, des questions de limite, de frontière et de territoire au sein même de la pensée».

xxx CASTRO, Romy. (2021). Filme «A Terra como Acontecimento II». Pensamento sobre a Terra.

xxxi Fazer experiência, que significa mostrar, relacionar-me com as matérias e com as imagens do pensamento, entrar na sua essência, através da repetição, porque a repetição é a essência das matérias, ao transformarem os pontos em linhas e em conjuntos de intensidade interativa, num crescimento de dimensões visuais e sonoras, que mudam de natureza à medida que aumenta a sua complexidade e conexão.

xxxii Os minerais variam na sua composição desde elementos químicos, em estado puro ou quase puro, e sais simples a silicatos complexos, com milhares de formas conhecidas. Embora em sentido estrito o petróleo, o gás natural e outros compostos orgânicos formados em ambientes geológicos sejam minerais, geralmente a maioria dos compostos orgânicos é excluída.

xxxiii BACHELARD, Gaston. (1972). «La poétique de l'espace». Paris, Presses Universitaires de France, p.192. «La langue philosophique devient une langue agglutinante».

xxxiv BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. (2012). Romy Castro ou O Pensamento da Terra II. In «A Terra como Acontecimento». Catálogo da Exposição de Pintura/Vídeo/Instalação, realizada de 15 de setembro a 17 de novembro, no Laboratório da Paisagem, integrada no Instituto de Design/ Agenda Design e em Guimarães Capital Europeia da Cultura 2012, p.63.



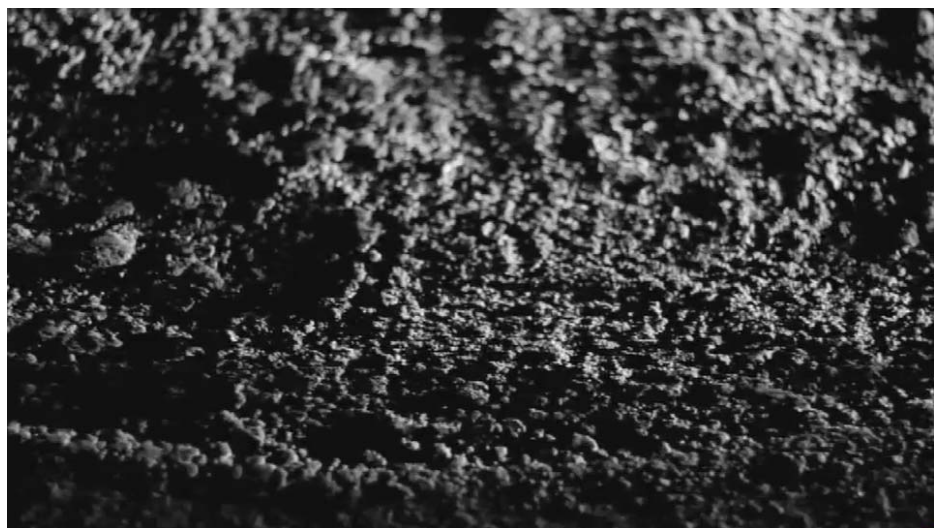
Photogrammes tirés de La Terre Comme Événement I
vidéo et son, 45', 2012.











UNE EXPLICATION ORPHIQUE DE LA TERRE

autour des films de Romy Castro

par J. A. Bragança de Miranda

Le travail de Romy Castro s'épanouit vers une pluralité de domaines artistiques, qui vont de la peinture au cinéma, en passant par l'installation et par la sculpture. Cela ne veut pas dire que sa démarche devienne plurielle en pratiquant des genres différents et successifs, renvoyant de loin à la primauté moderniste du medium spécifiqueⁱ. La contamination des genres a peu de valeur, hors si ce n'est que l'effet d'une idée esthétique impérative, qui a besoin de nouvelles connexions et de réarticulations. Au lieu de les assumer, il faut les réinventer. L'idée, que l'œuvre de Romy Castro exprime, se manifeste dans une pluralité de gestes artistiques en tant que réponse à ce qu'elle appelle «La Terre comme Événement». Un événement est un phénomène qui interrompt ou coupe en deux le cours régulier des chosesⁱⁱ. Sous cet aspect, l'événement porte toujours une certaine violence - parce qu'il est inattendu, parce qu'il perturbe, parce qu'il exige une réponseⁱⁱⁱ.

De manière spéculative, on peut penser que l'apparition de la vie sur Terre a été décisive, rare et pleine d'avenir, sans témoins, et qui a précédé absolument tout. Et on lui répond encore, même si cette apparition a eu lieu de manière imperceptible. Plus frappante, puisqu'elle a laissé de nombreuses traces, a été «la prise de possession de la terre», son appropriation par les êtres qui en sortent. Comme le dit Franz Rosenzweig, «Le premier homme qui délimita un bout de

terre pour lui et sa famille pour en faire sa propriété inaugura l'histoire du monde^{iv}». L'histoire éclate ainsi, sans se connaître à elle-même, étant longtemps déterminée par la mythologie et par l'élan théologique. En même temps cette l'impulsion éthérée était inséparable de l'appropriation de la surface terrestre. Cet événement archaïque, avec lequel l'histoire commence et qui nous détermine encore, comme le montre la guerre en Ukraine, empêche une relation immédiate avec la Terre. Les cartes colorées, les nations et les territoires sont la manière dans laquelle cet événement se cristallise dans l'histoire, avec une irrémédiable tension, comme en témoigne l'incapacité de la «géopolitique» actuelle de répondre à la crise des habitants de la Terre, qu'elle soit climatique, pandémique, liée à la pauvreté ou à la violence. Et l'on découvre avec consternation le sens de la phrase de Nietzsche dans son Zarathoustra: «La terre a une peau et cette peau a des maladies, une de ces maladies s'appelle l'homme».

Aucun événement ne disparaît entièrement, encore moins s'il demeure dans l'obscurité de l'inconscient. Or, le caractère décisif de l'apparition de la Terre comme quelque chose d'absolu, c'est qu'elle sort de son enfermement mythique – la Terre mère sur laquelle nous étions, – qui était sous nos pieds –, surgit maintenant suspendue au-dessus de nous, comme une destinée. Et elle ne flotte pas dans le vide, comme nous dévoile la célèbre photographie d'Apollon

XII^{vi}, mais elle plane sur la vie et sur l'histoire. Cette photographie n'aurait pas été possible sans la technique qui nous a fait sortir de la planète et a scindé l'histoire. Aussi inattendu qu'il puisse être, l'événement de la Terre a une date - le 12 avril 1961, jour du voyage de Youri Gagarine, le premier homme à en sortir. Une date aussi précise est l'indice de l'exactitude et de la clarté de la technique et des mathématiques, par lesquelles devra passer la réponse à cet événement.

En surgissant dans sa rude matérialité, la Terre ébranle toutes les images et toutes les formes dans lesquelles elle s'était inscrite. Contrairement à la blessure narcissique du copernicanisme, par lequel la Terre est décentrée, pour mieux affirmer «l'homme», l'apparition de la Terre est désormais indissociable de sa révélation en tant que planète, astre errant déjà dans l'étymologie. La Terre, en tant qu'exception, rabat l'arrogance de la domination. Elle n'est plus une exception, mais un être inséré dans le cosmos, dans lequel nous habitons et naviguons, un axe entre sa matérialité dense et le cosmos. Comme le dit Gunther Anders, «l'événement décisif des vols spatiaux ne consiste pas à atteindre les régions lointaines de l'univers ou les lointains terrains lunaires, mais en cela que la terre a pour la première fois la chance de se voir, de se rencontrer d'une manière que seul l'être humain reflété dans le miroir pouvait rencontrer jusqu'à présent^{vii}». Se voir dans le cosmos est la façon réaliste de se voir. Compte tenu de la nature de l'événement, ceci était inévitable, mais ce regard inédit était nécessaire. De manière plus modeste, nous savons que la Terre n'est maîtrisable que de façon illusoire, puisqu'elle dépend de ses délicats et intenses équilibres, et de ses connexions cosmiques. Il y a 56 millions d'années, une météorite a provoqué une extinction massive; un changement des conditions dans la zone habitable du système solaire pourrait éteindre toute la

vie, la terre elle-même sera détruite avant que le soleil n'implose dans environ 3,5 milliards d'années^{viii}. Fondamentalement, l'événement de la Terre équivaut à l'entrée de l'histoire dans l'époque planétaire. Tout cela a un sens profond, car cela nécessite d'un nouveau rapport spéculatif à l'histoire et à la «nature», qui dépasse les logiques de captation et de contrôle, mais aussi les envoûtements symboliques.

Cette thèse avait déjà été énoncée par Walter Benjamin dans un texte intitulé, de manière suggestive, «Zum Planetarium». Il y présente la technique comme intermédiaire entre l'histoire et la nature, en eux-mêmes indécis et en lutte, dont le destin dépend de la puissance du cosmos. Comme il le dit dans un fragment «Si, comme jadis Hillel l'a fait avec la doctrine juive, on devait énoncer debout sur une seule jambe la doctrine de l'Antiquité en toute brièveté, la formule devrait en être: «C'est seulement à ceux qui vivent des forces du cosmos qu'appartient la terre». Rien ne distingue plus l'homme antique de l'homme moderne que se livrer à une expérience cosmique, que le second connaît à peine^{ix}». Cette expérience cosmique, apparemment fragilisée par les modernes, s'avère non pas mythique ou sapientielle, voire métaphysique, mais réaliste. Le planétarium est ainsi un lien vers quelque chose qui dépasse ce qui a été construit pendant l'histoire, et aussi un excès de l'extériorité de la nature sur nos procédés et nos machines. La Terre, non exceptionnelle, lorsqu'elle apparaît sous la forme planétaire, exige une mise en relation, impose des réponses et affecte tout ce qui a été produit sur cette Terre.

En ce qui concerne l'art, il faut reconnaître qu'au cours de la même décennie des voyages spatiaux, il a subi un processus d'expansion, dépassant le «monde de l'art» (Dickey), devenant il-même planétaire^x. De nos jours, on parle même d'un «tournant

planétaire» des arts^{xi}, qui pose d'énormes défis à ce qui peut être compris comme de l'art dans les circonstances actuelles. D'une part, dans sa matérialité sensible, l'art apparaît toujours ici et maintenant; d'autre part, il est nécessairement post-esthétique, absolument libre, comme Rimbaud le rêvait. Beaucoup est en cause dans la résolution de ce problème. Disons cependant qu'aucun artiste ne se laisse bloquer par lui. Il s'agit de savoir comment les arts créent geste à geste des images de la Terre et comment ils s'y rapportent.

Échappant à l'histoire de l'art fondamentalement occidentale, refusant les formes historiques dans lesquelles il s'est esthétiquement cristallisée, les pratiques artistiques contemporaines radicalisent le rapport au contemporain, mais aussi aux dimensions plus archaïques - la chair et la terre - de plus en plus en crise. Leur matérialité semble résister aux formes historiques qui ont servi à les gérer et à les exploiter. De ce point de vue, l'œuvre de Romy Castro est exemplaire, par la manière comme elle se focalise constamment sur les matériaux et l'élémentarité de la terre. Son «esthétique» est celle d'une œuvre singulière qui est en permanente rénovation, qui crée des modèles uniques qui ne se stabilisent pas dans un canon, mais les dépassent à chaque nouveau travail.

Toute l'œuvre de Romy Castro semble s'ancrer dans le désir de Mallarmé d'une explication orphique de la Terre: «L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence»^{xii}. Ainsi, est accueillie la puissance originelle de la poésie productrice de monde, mais désormais de manière réelle, sans que ce soit par le biais de cette poésie qui ne se reconnaît pas, comme celles des mythologies et des religions. Quelque chose d'essentiel était en route à cette époque-là, comme le montre l'affinité profonde entre cette phrase et celle du poète allemand Hölderlin

qui, quelques décennies plus tôt, affirmait: «poétiquement l'homme habite sur cette terre»^{xiii}. Or, cette construction n'est pas celle de l'architecture mais celle de la poésie. Comme le dit un autre vers: «ce qui reste, les poètes le fondent»^{xiv}. Tout l'enjeu réside dans la recherche de l'habitation poétique de la terre, ce qui a une implication sur la vérité de la matière et sur la vérité des formes. Cela implique une autre Terre dans la Terre, à inventer de manière orphique.

La poétique de Romy Castro opère un véritable renouvellement orphique de la Terre. Des images singulières émergent de sa décision de partir de la matière la plus élémentaire. A l'évidence, choisir la matière est indissociable d'un retour au plus élémentaire de la terre, comme pour récupérer la force de la physique grecque des 4 éléments proposée par Empédocle^{xv}, à savoir; terre - air - eau - feu. Le retour aux éléments revitalise quelque chose qui était apparemment laissé de côté: une physique vitale qui aurait été dépassée par la métaphysique de Platon et d'Aristote, devenant abstraite, et finalement abolie par la science moderne, qui réduit la matière à des particules quantiques et à leur mathématisation, aussi bien qu'à la réversibilité matière-énergie de la célèbre équation d'Einstein. Cependant, si quelque chose revient, cela arrive par impérieuse nécessité. Le tournant planétaire implique que les matrices de la vie, qui correspondent aux quatre éléments, s'affirment encore une fois. Les éléments ne signifient rien «d'archaïque», car ce sont des modes originels d'apparition de la Terre vivante. Et d'eux vient la force de la résistance, telle que celle suscitée par le «I can't breathe» de George Floyd; ou l'eau comme enjeu du capitalisme en Zabrieskie Point d'Antonioni, ou de Lispector «Ce que je veux est beaucoup plus rude et difficile: je veux le terrestre»; ou le beau livre de Rosny-Ainé, *La Guerre du Feu*. Mais aucun des éléments ne vient isolément, car ils partagent tous la même

force élémentaire. Nous sommes dans les éléments, ils ne servent pas de médium, ils sont le médium vital où tout se joue.

En ce sens, ils ont toujours été présents, mais opacifiés par les structures et par les objets qui les visent par le calcul ou par l'exploitation. Les éléments sont toujours en excès des usages, et tous les usages ne les servent pas, ne les respectent pas. L'attention de Romy Castro aux matériaux, aux quatre éléments, comme on le voit dans les installations ou les films, mais aussi dans les peintures, implique un véritable «elemental turn», pour reprendre une formule de John Sallis. Un tel tournant n'est possible qu'en suspendant la logique qui domine historiquement la Terre et toute la tectonique occidentale^{xvi}. Selon Sallis à travers l'élémentaire «une voie serait ouverte pour aborder la nature dans sa portée élémentaire et pour comprendre comment la vie des humains - et pas seulement des humains - est à la fois guidée et soutenue, à la fois exposée et abritée, par les éléments. Grâce à un tel tournant vers l'élémentaire, nous serons peut-être en mesure de donner des mots appropriés à la défense de la restriction écologique, des mots qui pourraient, à leur tour, fournir des directives pour l'action» (ib.). Le retour de l'élémentaire sur lequel s'est construite l'histoire et ses différents pouvoirs – politiques, esthétiques, économiques et scientifiques – implique une inversion du sens. Au lieu de servir de moyen, l'élémentaire est le moyen.

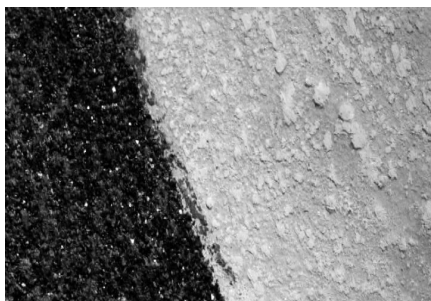
Y accéder implique surmonter les barrières dans lesquelles on a essayé de l'enfermer, avec lesquelles on a cherché de le mettre à distance^{xvii}. Qu'il revienne signifie que ce travail se déroule toujours dans un certain échec, que la catastrophe menace. Ce retour exige une réponse, mais aussi l'acceptation de l'élémentaire comme moyen absolu. Nous avons parlé des quatre éléments grecs, et ils sont nécessaires, mais de l'élémentaire vient une autre logique

qui, dans une certaine passivité absolue, se déploie en une série de possibles, celle de «l'électricité», si bien analysée par Francis Ponge^{xviii}, soit de l'écriture ou même du langage. Dans son rapport à ce matériau historique qu'est le langage, Walter Benjamin forge sa notion de médium absolu: «Tout langage se communique lui-même. Or, plus exactement, tout langage se communique en lui-même. Il est, au sens le plus pur du terme, le «médium» de la communication»^{xix}. Comme tout se joue dans le moyen absolu, des éléments vitaux tels que l'air, l'eau, la terre et le feu mythiques peuvent être capturés, utilisés et abusés, mais ils résistent, puisque toutes les appropriations puisent leur force dans leur intérieur, et cela les révèle comme absolument extérieurs. Être un artiste de la respiration, voilà comment Marcel Duchamp se définissait lui-même, mais l'harmonie de la respiration se fait dans l'air, est utilisée par l'air, dans une relation intime. On touche cette intimité et la violence se déchaîne.

L'approche des éléments opérée par Romy Castro est liée à la manière comme elle utilise les matériaux pour penser l'élémentaire. Il s'agit d'une œuvre d'une matérialité profonde, qui passe de la matière brute à l'image électrique, et c'est ce qui crée la communication souterraine entre la peinture et le cinéma, les deux extrêmes de sa constellation. Or, ce qui les fait communiquer, c'est la manière comme ils privilégient les matériaux. Tandis qu'en peinture ils se concentrent dans l'espace, au cinéma ils se déploient dans le temps, mais avec le même objectif de capter de la Terre les éléments avec lesquels on peut résister. Une résistance aux formes historiques par lesquelles la Terre a été capturée et qui nous menacent tous. Comme le dit Lange-Berndt, beaucoup est joué dans la «complicité avec la matière», impliquant de «donner une agence au matériel, suivre le matériel et agir avec le matériel»^{xx}.

Entre les deux extrêmes de la matière et de l'image, la stratégie artistique de Romy Castro a pris une série de variations qu'il est intéressant de saisir. La première: l'option pour la matière implique un rejet des formes toutes faites, un refus de la forme qui redonne cours à la défense par le jeune Georges Bataille, de l'«informe». Selon ses propres termes: «l'informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre... un crachats»^{xxi}. Il ne s'agit pas seulement d'une dés-idéalisation de l'art comme dans le bas matérialisme, ni d'un appel à une nouvelle forme, mais d'un questionnement radical de la forme, qui passe par une sorte «d'insurrection matérielle»^{xxii}. Il est vrai que la forme finit toujours par apparaître, car même un crachats prend de la forme – la photographie parvient à la fixer à jamais –, mais comme le singulier domine, il n'y a pas deux crachats identiques. «L'informe» est un état de la matière qui apparaît dans sa rudesse et se cristallise. La peinture de Romy Castro pousse à l'extrême la matière avant la forme, sa granularité qui s'étale sur le plan et semble suggérer des formes, comme une sorte de waste land indéfini ou une surface extraterrestre, ou l'absence du végétal. L'expérimentation des matériaux s'est développée sur une série de possibilités, et ces matériaux viennent de toute la planète, intégrant les terres noires, les micas, les terres blanches, etc. Tout cela, fait avec une discipline quasi artisanale. Le paradoxe est extrême car la matière crée des images magnifiques, en même temps qu'il est impossible de la dissimuler sous l'image, comme c'est le cas avec la toile dans une peinture classique. D'un coup, comme disait Beckett, «c'est fait, j'ai fait l'image»^{xxiii}. Compte tenu de sa complicité avec la matière, aucune des œuvres de

l'artiste ne se répète, produisant des images uniques et belles.



Deuxièmement, la matière elle-même lui permet d'expérimenter la forme. Cela constitue un seuil de l'art que l'informe active de nouvelles manières. En fait, il y a un conflit entre la forme et la matière qui ne peut être occulté par l'opération technique qui les réunit^{xxiv}. Dans une série d'œuvres, mais aussi dans le film «La Terre comme Événement I», on décèle un travail subtil sur les formes. Composées de dégradés de matière, jouant avec la tension des matières blanches et noires, des formes délicates apparaissent et semblent viser une ligne fermée et enveloppante, qui diffère de la volonté de fermer et d'encadrer la matière. La forme apparaît comme dans une sorte de géométrie naturelle ou comme la mémoire d'une géométrie, pour révéler que l'élémentaire dépasse la forme. Aucune représentation de la Terre n'est possible. En fait, les photographies qui la restituent, dans son intégralité, sont plutôt de l'ordre de la «présentation». L'image apparaît soudainement, quoique dans une instabilité radicale. Les micas, les quartz, les silicones provoquent des scintillations qui empêchent la forme de se fixer. Ainsi se crée une image dynamique, palpitante comme la vie, par le simple effet d'un travail sur la matière. Énorme leçon de subtilité et de délicatesse.



Troisièmement, la matière doit apparaître comme telle, et cela passe par un étrange recours au ready-made ou à la matière bien visible dans la «sculpture» de la série Aureum 2020. Une pierre est choisie, en même temps une pierre-quiconque et une pierre absolue, celle-ci et aucune autre. Le choix implique une poétique qui joue avec la forme «contingente» de la pierre, ne se repliant sur aucune forme artistique du catalogue esthétique. Elle est ensuite recouverte de feuilles d'or, réapparaissant avec insistance dans le film «La Terre comme Événement II». On sait que l'or et la dorure ont toujours été utilisés dans la peinture religieuse, surtout au baroque, mais aussi par des artistes comme Yves Klein, dans les Peintures d'or de Robert Rauschenberg, en 1953, ou dans la Sculpture d'or de Beuys (1956), et dans tellement d'autres cas. Il s'agit d'un matériau qui a traversé l'histoire. Cela l'a profondément marqué et l'on voit que les artistes n'ont cessé de penser avec lui. Mais dans le cas de Romy Castro, la somme des deux matériaux – la pierre et l'or – crée une œuvre pleine de possibilités, allant de la spiritualisation, à la critique du fétichisme de l'or, à la réfraction monétaire. C'est également le cas avec l'utilisation du charbon. Toujours poursuivant la stratégie de présenter la matière comme matière jusqu'à ce qu'elle devienne une image poétique, «l'installation» du musée Amadeo de Sousa Cardoso à Amarante (2013) est symptomatique, reposant désormais sur l'accumulation informe du

charbon de bois, qui pèse sur la pièce et sa forme architecturale, et d'où émane une lumière bleue électrique entre les charbons, rendant spectrale l'opacité de la matière. La feuille d'or qui recouvre la pierre, la lumière qui s'infiltre à travers les charbons, correspondent à une véritable spéculation de la Terre, dans les deux aspects où il faut intervenir, celui de la Physis et celui de l'Histoire. Ces accumulations d'où émergent des images dynamiques sont l'effet inévitable de la souffrance et de la spiritualité liées à l'or dans l'histoire, et la rareté du matériel offert spontanément par la «nature» (Physis). Le retour à l'élémentaire, le rapprochement à celui-ci à travers la matière et les 4 éléments souligne la nécessité d'une solution post-historique à l'impasse où la nature est bloquée^{xxv}.



Dans les deux films présentés à la Galerie Mémoire de l'Avenir à Paris, est évidente la volonté d'articuler ces deux aspects du rapport à la Terre. On vise à la fois la matière de la Terre, et son rapport à la «nature» et à la matière artificielle, produite tout au long de l'histoire. L'explication orphique de la Terre passe nécessairement par le cinéma et par sa capacité à relier spéculativement ces deux dimensions^{xxvi}. Dans le premier film «La Terre comme Événement I», le travail de la caméra de João Pedro Plácido est très intéressant, dans une envolée basse le long de la surface du tableau, abolissant sa planéité, qui devient soudain rugueuse, chaotique, informe. Mais ici, le proche et le lointain se confondent et se séparent, sans autre médiation les

reliant que le mouvement de la caméra et le lieu du regard, collé à la surface et loin d'elle, mais le même regard singulier, qui cherche à s'orienter.

La pure matérialité qu'implique une destitution de la forme par l'informe libère la matière, pour tout à coup qu'elle revienne sous de nouvelles formes, plus instables, presque abstraites, mais scintillantes dans un jeu de blanc et de noir. Le simple apparaître, qui en art demande beaucoup de travail, révèle les voix perdues dans la matière, souvenirs du futur. L'absorption dans ces charbons et dans ces blancs entraîne des souvenirs, d'autres histoires, comme les houillères et la machine à vapeur, l'apocalypse silencieuse des calottes polaires, le devenir pierre et son exploitation. Au fond, toute l'histoire s'est faite sur la matière, contre la matière, par une autre matière – plus imperceptible, celle de la pensée, que Duchamp appelait «la matière grise»^{xxvii}. Cela implique qu'au-delà de penser avec la matière, à travers elle se pense l'histoire et ses chemins. Un exemple est le «Grito negro» [«Cri noir»] du poète mozambicain José Craveirinha : «Je suis du charbon ! / Et vous me tirez / brutalement du sol / et faites de moi votre bien, patron... / Je suis du charbon. / Je dois brûler / Brûler entièrement avec le feu de /ma combustion. / Ouais! / Je suis ton charbon, patron»^{xxviii}. Dans le charbon, dans celui-ci et dans tout le charbon de la planète, il y a ce cri, et dans d'autres matériaux, d'autres cris. Il faut savoir écouter ces voix silencieuses. Comme le dit Tim Ingold, «Comprendre les matériaux, c'est pouvoir raconter leurs histoires»^{xxix}.

Dans un art des éléments, leur relation et leur contraste sont décisifs, car c'est leur gradation qui produit l'image. Cela se passe dans le film «La Terre comme Événement I» par la dissonance entre les images et le son, on sait qu'elle est essentielle pour le cinéma spéculatif,

comme chez Bresson ou Pelechian. La bonne adéquation est celle du contrôle a priori, tandis que la dissonance crée «le troisième sens», inattendu et productif dans le dire de Roland Barthes^{xxx}. Cette dissonance fait que le son devienne étrange, à cause du vent ou de la pluie débridée, des vagues. Elle est presque préhistorique, archaïque, toujours sans hommes. Ce n'est pas l'esprit qui plane sur la Terre, mais l'air prophétisant un avenir, car il souffle bien avant qu'il y ait des hommes. Comme s'il s'attendait d'être articulé, de devenir langage, quelque chose qui est de l'autre côté de ce son, mais caché en lui. Cette anticipation circulaire – qui va du son pur du vide humain, dans la plénitude de la Physis, au langage, comme invention historique – est explorée dans le deuxième film «La Terre comme Événement II», avec l'émergence de phrases et de lumière.



Le film s'ouvre sur le charbon, matériau essentiel dans l'installation de Romy Castro au Musée Amadeo Sousa Cardoso. Ce que nous appelons la civilisation s'est fondée sur elle, l'a utilisée et l'a explorée intensément. Le charbon immobile occupe le triptyque central, tandis que les deux images qui l'encadrent commencent à bouger, dans un cas jusqu'à s'estomper et prendre une couleur grisâtre, pour progressivement revenir à la granularité de la matière. Dans l'immobilité du charbon et sa compacité noire, la lumière électrique d'un néon apparaît soudain dans le triptyque désormais blanc. Du feu à l'électricité, ce qu'impliquait un pas gigantesque dans

le temps historique, il n'y a que quelques secondes dans le film, dans un temps brutalement accéléré. L'image-charbon retrouve son immobilité et de part et d'autre du triptyque apparaît l'eau courante qui occupe alors toute la largeur de l'écran. Pour ensuite disparaître. Mais elle est partout, dans les matériaux, les pigments, les fossiles, et dans le cas du charbon, qui revient dans un triptyque très intéressant, entouré de braises incandescentes. Jusqu'à ce que le feu se libère du charbon et se transforme en lumière. Une phrase apparaît - «Le charbon c'est de la lumière». Et la lumière électrique s'échappe sous le charbon et lui donne une configuration inattendue. Là se fait sentir le feu élémentaire, et comment de celui-ci découlent des variations poétiques et des techniques essentielles. Soudain, un diptyque réapparaît, dans un nécessaire et circulaire déséquilibre entre charbon et or, qui correspond à la fine pellicule qui recouvre une pierre qui devient ainsi une sculpture. Et en partant de cette lumière et cet or, les matériaux fusionnent dans l'image finale du Soleil qui, avec un étrange jaune, efface tout, avant de retomber dans le noir absolu. Laisser être la Terre, la laisser accéder à travers les éléments, les matières, implique de comprendre tout le travail de la lumière, du mythe le plus ancien, comme le Soleil, au plus primitif, comme le feu, où commence «l'humain». Il s'agit d'interroger les chemins de la lumière, qui sont aujourd'hui électriques et électroniques, mais qui sont toujours le même élément, bien qu'enigmatiquement.

Les deux films permettent la spéculation sur la relation des éléments qui, essentielle à l'histoire, se manifeste dans la manière comme la lumière se transforme en phrase libre et circule dans un espace autre que celui des systèmes linguistiques et des formes, qui les emprisonnaient. Quel chemin parcouru depuis la parole libre jusqu'à l'apparition de la phrase comme phrase! Libérés des livres, des textes où ils

sont dominés par le désir de capter et de contrôler les effets excessifs de la phrase, ils apparaissent et brillent un instant, pour émerger comme déclencheurs de la pensée. Loin des 10 commandements qui ont produit les bibliothèques, ou des commandements qui ont produit le monde, les phrases ont quelque chose de ce pouvoir mais sans religion ni volonté de domination^{xxxi}. La phrase libérée suscite de nouvelles impulsions à agir, et produit de nouvelles bifurcations du réel. Mais il y a là quelque chose de dramatique, ce sont des phrases en portugais ou en anglais, voire en français, qui semblent nier en elles-mêmes la langue unique de laquelle parlait Mallarmé: «Les langues imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité»^{xxxii}. Chaque phrase est un fragment, une partie du langage unique des habitants de la terre, toujours en attente. Compte tenu de cette attente, il est clair que chacun a des auteurs, et les auteurs ont des noms, quand la phrase est plus libre, plus impersonnelle. Mais les noms révèlent que sur Terre rien ne se perd, tout entre dans la vie, ils font partie de l'étrange attitude que le cosmos a acquise dans ce coin de la Voie lactée.

Être partial, avec le nom et la grammaire ne les empêche pas de nous mettre sur la voie d'autres possibilités, dans une instruction et un commandement que l'obéissance répugne. Un exemple est le traitement dans «La Terre comme Événement II» d'une phrase de Carl Sagan: «Le charbon, le pétrole et le gaz sont appelés combustibles fossiles, car ils sont principalement constitués de restes fossiles d'êtres d'autre fois. L'énergie chimique qu'ils contiennent est une chance de lumière solaire procurée à l'origine par les plantes anciennes. Notre

civilisation fonctionne en brûlant les restes d'humbles créatures qui ont habité la Terre des centaines de millions d'années avant l'arrivée des premiers humains. Comme un horrible culte cannibale, nous subsistons des cadavres de nos ancêtres et de nos parents éloignéé»^{xxxiii}. Dans le film, cette phrase est fragmentée en plusieurs phrases, empêchant sa transformation en programme, chacune d'elles ouvrant de nouvelles possibilités et de nouveaux rythmes de vie. Étant libres, ils font appel à la liberté de ceux qui les rencontrent. A travers cette phrase l'archaïque et le contemporain communiquent, les chemins bifurquent, questionnant ce que nous faisons, ce que nous devons faire. Chaque phrase qui l'art fait entrer dans l'histoire a une puissance politique qui sous-tend tout le travail artistique de Romy Castro.

Un dernier mot. Dans l'œuvre de Romy Castro, les pouvoirs de la Terre se déchainent, incarnés dans des images uniques et irremplaçables. En fait, un artiste digne de notre temps doit répondre à l'événement qui a déplacé la Terre vers d'autres cosmogonies et qui exige notre liberté et notre préparation. La multiplicité de ses stratégies artistiques révèle clairement qu'il s'agit d'une œuvre ouverte dont on peut attendre des développements nouveaux et inattendus.

J. A. Bragança de Miranda

Lisbonne, le 15 juin 2022

Essayiste et professeur à l'Université Lusófona et à la FCSH (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas) de l'Université Nouvelle de Lisbonne.

- i Rosalind Krauss a fortement souligné les effets du medium specific moderniste. Voir R. Krauss. (1999), «A voyage on the North Sea»: Art in the Age of the post-medium condition, Londres, Thames and Hudson.
- ii La pensée du XX^e siècle est de plus en plus marquée par l'idée de l'événement, développée par des penseurs comme Arendt, Heidegger, Badiou, Deleuze, mais aussi Lévinas, et bien d'autres. C'est une idée qui dépasse la représentation ou les théories constructivistes; elle est contingente, comme un surgissement ou des envois. Etant soudaine et inattendue, elle a tendance à se confondre avec une catastrophe.
- iii Selon Deleuze: «l'événement lui-même est en décrochage ou en rupture avec les causalités: c'est une bifurcation, une déviation par rapport aux lois, un état instable qui ouvre un nouveau champ de possible» in Deleuze (2003), Deux régimes de fous, Paris, Minuit, p.215.
- iv Voir Franz Rosenzweig. (1917), Globus: Per una teoria storico-universale dello spazio, Milan, Marietti, 2007, p.35. Ce philosophe juif considère l'illimité et le sans frontière la «fin ultime de la Terre» (sic). Ce n'est pas par hasard que, partant apparemment de positions opposées, Marx et Carl Schmitt ont considéré cet événement comme le point de départ pour justifier la relation historique avec la Terre.
- v Friedrich Nietzsche, «Ainsi Parlait Zarathoustra» in Œuvres, Paris, Flammarion, p.435.
- vi C'est avec stupéfaction que Heidegger a appris la nouvelle des avancées soviétiques dans le domaine spatial, pour lesquelles l'année 1969 était décisive. Un des rares articles de journaux qu'il a écrits rend compte de ce fait. Voir «Aufzeichnungen aus der Werkstatt» (Notes de l'atelier) dans Neue Zürcher Zeitung (26.9.59). Il déclare: «Ce que la fusée réalise, c'est la réalisation technique de ce qui, pendant 3 siècles, a été accaparé de plus en plus exclusivement et de manière décisive comme la nature et qui est maintenant exploité comme une ressource universelle et interstellaire». Cet article a donné lieu à un débat philosophique dans lequel sont intervenus des penseurs tels que Lévinas, Blumenberg, Blanchot ou Arendt, entre autres.
- vii Gunther Anders, Der Blick vom Mond: Reflexionen über Weltraumflüge, C.H. Beck Edition, 1994.
- viii Lyotard va jusqu'à affirmer que: «Telle est à mon sens la seule question sérieuse posée aux humains aujourd'hui.... la question n'est pas là. En attendant, le soleil vieillit. Il explosera dans 4,5 milliards d'années. Il a dépassé d'un peu le milieu de son âge». Voir: Jean-François Lyotard, L'inhumain, Paris, Galilée, 1998, pp.17-18. Les bonnes âmes se moquent de l'immensité des 3 millions d'années, mais en fait la Terre en tant que planète apporte immédiatement la possibilité de sa destruction.
- ix Walter Benjamin, «Vers le Planétaire» in Rue à sens unique, Paris, Allia, 2015, p.71.
- x Un peu timidement, Hans Belting parle «d'art global», mais la chose est beaucoup plus radicale. Voir Hans Belting, «FROM WORLD ART TO GLOBAL ART. VIEW ON A NEW PANORAMA» dans Hans Belting, Andrea Buddensieg et Peter Weibel (eds.), The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds, MIT Press, 2013, pp.178-185.
- xi Voir, par exemple, Amy J. Elias et Christian Moraru (eds), The planetary turn: relationality and geoaesthetics in the 21st century, Northwestern University Press, 2015.

- xii Stéphane Mallarmé, *Autobiographie: Lettre à Verlaine*, Paris, lundi 16 novembre 1885.
- xiii Hölderlin «Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet / Der Mensch auf dieser Erde» (du fragment *In lieblicher Bläue*), Hinos Tardios, Assírio & Alvim, Lisbonne, 2000.
- xiv Hölderlin, «Was bleibet aber, stiften die Dichter». *Remember / Andenken in Poemas*, ed, José Paulo Pais, Companhia das Letras, SP. 1991, p.129.
- xv La pensée grecque des éléments implique une «physique» très complexe. Voir D. O'Brien, *Empedocles' cosmic cycle a reconstruction from the fragments and secondary sources*, Université de Cambridge, 1969.
- xvi Comme le dit Sallis: «Dans la mesure où la discipline de la logique et même les langues occidentales elles-mêmes sont déterminées par les catégories de la chose, elles ne conviennent pas aux élémentaux», John Sallis, *The elemental turn*, 2012.
- xvii Ainsi, la manière d'accéder à la terre qui pèse absolument sur ce que nous avons fait et la manière dont nous nous enfermons dans des murs et des cloisons, des grottes et des mégabâtiments, peut être transfigurée par l'élémentaire, à travers lequel la Terre vient dans son impossible mais nécessaire totalité.
- xviii Ponge dit: «l'électricité est une merveille définitive, non seulement parce qu'elle conditionne notre conquête de l'avenir, mais parce qu'elle ne nous empêche en aucune manière de goûter les plaisirs du passé, et peut-être nous les rend plus sensibles». Cf. Francis Ponge, «Texte sur l'électricité», *Le Grand recueil*, t.1: Lyres, Paris, Gallimard, 1961.
- xix Walter Benjamin. (1916), «Sur le langage en général et sur le langage humain» in *Oeuvres Vol I*, Paris, Gallimard, 2000, p.145.
- xx Petra Lange-Berndt, «How to Be Complicit with Materials» in *Materiality*, Whitechapel Documents of contemporary art, 2015, p.13.
- xxi Georges Bataille, *Revue Documents 1*, Paris, 1929, p.382.
- xxii Dans la formulation de Krauss & Alain-Bois «L'informe, l'antiforme ou le visqueux peuvent être décrits comme l'insurrection de la matière». Voir Rosalind Krauss & Yves Alain Bois, *Formless* (1996), Zone/MIT Press, p.18.
- xxiii Samuel Beckett, *L'Image*, Minuit, Paris, 1988, p.7.
- xxiv Schelling s'est rendu compte du caractère problématique de la forme en ce qui concerne l'art, et la vie. Dans l'une de ses connues interventions, il affirme: «l'art de la nature créatrice est sans forme précisément parce qu'elle n'est elle-même soumise à aucune forme»; un autre passage: «La forme ne peut être anéantie que par la parfaite consommation de la forme, et c'est précisément, de manière caractéristique, le but ultime de l'art». Cf. F. Schelling, el «discurso de la academia»: sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza (1807), Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

xxv Marx dans les *Grundrisse* affirme que la fin du capitalisme équivaut à la fin de la préhistoire humaine, ce que les historiens ont appelé histoire par amphibologie. Marx avait confiance en l'histoire, rien de tel ne se produit au XX^e siècle, il suffit de penser à *Fin de partie* de Beckett (1957) ou au *Quatuor* de Heiner Müller (1991).

xxvi Le retour à la *Physis* et le travail sur la matière historique impliquent l'effondrement de la métaphysique centrée sur l'idée d'être, qui postule une unité illusoire et dangereuse. Cette métaphysique est exprimée par le compact mythologique des *Gestalten* (configurations) symboliques, des «images du monde». Chacune rend compte d'un état passager de l'histoire, qu'il considère comme définitif, et d'un rapport à la nature qu'il considère comme assuré.

xxvii Marcel Duchamp. (1967), *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, p.24.

xxviii Mário de Andrade. (org), *Antologia temática de poesia africana*, Lisboa: Instituto Cabo-verdiano do Livro, 1980. v.1. p.180.

xxix Tim Ingold, «Toward an Ecology of Materials», *Annual Review of Anthropology*, n.º.41 (2012), p.434.

xxx Roland Barthes, «Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein» dans *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.39.

xxxi Voir Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le commandement?* (2013), ou encore *Les Commandements de Saint Thomas D'Aquin*.

xxxii St. Mallarmé, «La Crise des vers» in *Divagations*, Bibliothèque-Charpentier, Fasquelle, 1897, p.238.

xxxiii Carl Sagan. (1997), *Billions & Billions: Thoughts on Life and Death at the Brink of the Millennium*, Ballantine Books, p.69.

UMA EXPLICAÇÃO ÓRFICA DA TERRA

dos filmes de Romy Castro

J. A. Bragança de Miranda

A obra de Romy Castro tem vindo a desdobrar-se numa série de frentes artísticas, indo da pintura ao cinema, passando pela instalação e a escultura. Não significa isto que vá pluralizando a sua abordagem praticando géneros diferentes e sucessivos, remetendo longinquamente para o ataque ao primado modernista do *medium specific*ⁱ. A contaminação dos géneros de pouco vale, se não for o efeito de uma ideia estética imperativa, a qual exige novas ligações e rearticulações. Em vez de pressupô-las tem de reinventá-las. A ideia que a obra de Romy Castro expressa desdobra-se numa pluralidade de obras, é a resposta ao que denomina «A terra como Acontecimento». Um acontecimento é um fenómeno que interrompe ou divide em dois um curso regular das coisasⁱⁱ. Neste aspecto, o acontecimento acarreta sempre uma certa violência - por ser inesperado, por desarrumar as coisas, por exigir resposta ⁱⁱⁱ.

Especulativamente podemos pensar que terá sido decisiva a aparição da vida na terra, rara e com futuro, sem testemunhas, mas que tudo antecedeu absolutamente. E ainda lhe respondemos, apesar de ter chegado imperceptivelmente. Mais marcante, pois deixou bastos sinais, foi «a tomada de posse da terra», a sua apropriação por seres que emergem dela. Como refere Franz Rosenzweig «O primeiro homem que delimitou para si e os seus um pedaço do solo terrestre para fazer dele sua propriedade inaugurou a história mundial»^{iv}. A história

eclode assim, sem se conhecer a si mesma, profundamente marcada pela mitologia e o impulso teológico. Mas ela implicou um trabalho permanente de apropriação da Terra. Esse acontecimento arcaico, que ainda nos determina, como se verifica na guerra da Ucrânia, impede uma relação imediata com a terra. Os mapas coloridos e as nações e territórios são a forma como esse acontecimento se cristaliza na história, numa tensão irremediável como atesta a incapacidade da actual «geopolítica», responder à crise com que estão defrontados os habitantes da terra, seja esta climática, pandémica, ligada à pobreza ou à violência. E descobrimos consternados o sentido da frase de Nietzsche no seu Zarathustra: «La terre a une peau et cette peau a des maladies; une de ces maladies s'appelle l'homme»^v.

Nenhum acontecimento desaparece inteiramente, menos ainda se permanecer na obscuridade do inconsciente. Ora, o carácter decisivo do aparecimento da terra como algo absoluto é que esta sai da sua ocultação mítica, a mãe terra sobre a qual estávamos, que estava debaixo dos nossos pés, para surgir suspensa sobre nós, como um destino. E não paira no vazio, como a revela a famosa fotografia da Apollo XII^{vi}, mas impende sobre a vida e a história. Essa fotografia não seria possível sem a técnica que nos levou para fora do planeta e cinde a história. Por inesperado que possa ser, o acontecimento da terra tem

data - 12 de abril de 1961, dia da viagem de Yuri Gagarin, o primeiro homem a sair da terra. Uma data tão precisa é indício da exatidão e nitidez da técnica e da matemática, pelas quais terá de passar a resposta a este acontecimento.

Ao aparecer na sua rude materialidade, a terra abala todas as imagens e formas em que foi envolvida. Mas contrariamente à ferida narcísica do copernicianismo, em que a terra é descentrada, para melhor afirmar o «homem», agora a aparição da terra é indissociável da sua revelação como planeta, um astro errante já na etimologia. A terra como exceção leva a uma diminuição da arrogância de domínio. Não é uma exceção é um ser inserido no cosmos, na qual habitamos e navegamos, um eixo entre a sua densa materialidade e o cosmos. Como refere Gunther Anders «l'événement décisif des vols spatiaux ne consiste pas à atteindre les régions lointaines de l'univers ou les lointains terrain lunaire, mais en cela que la terre a pour la première fois la chance de se voir, de se rencontrer d'une manière que seul l'être humain reflété dans le miroir pouvait rencontrer jusqu'à présent»^{vii}, ver-se no cosmos é a maneira realista de a vermos a si própria. Isso é inevitável dada a natureza do acontecimento, mas era preciso esse olhar inaudito. De modo bem mais modesto sabemos que a terra não é dominável a não ser ilusoriamente, pois ela depende dos seus delicados equilíbrios intensos e das suas ligações cósmicas. Há 56 milhões de anos um meteorito provocou uma extinção massiva, uma alteração das condições na zona habitável do sistema solar que pôde extinguir toda a vida, a própria terra será destruída antes do sol implodir em cerca de 3,5 biliões de anos^{viii}. No fundo o acontecimento da terra equivale à entrada da história na época planetária^{ix}. Tudo isso tem um significado profundo, pois exige uma nova relação especulativa com a história e a «natureza», que excedem as lógicas da captura e do controle.

Esta tese fora já enunciada por Walter Benjamin num texto intitulado sugestivamente «Zum Planetarium». Nele apresenta a técnica, é o intermediário entre a história e natureza, em si mesmas indecidas e palco de luta, cujo destino depende da potência do cosmos. Como afirma nesse fragmento «Si, comme jadis Hillel l'a fait avec la doctrine juive, on devait énoncer debout sur une seule jambe la doctrine de l'Antiquité en toute brièveté, la formule devrait en être: «C'est seulement à ceux qui vivent des forces du cosmos qu'appartient la terre» Rien ne distingue plus l'homme antique de l'homme moderne que se livrer à une expérience cosmique, que le second connait à peine»^x. Essa experiência cósmica que aparentemente se enfraqueceu nos modernos, acaba por se revelar de forma não mítica ou sapiencial, mesmo metafísica, mas de forma realista. O planetário é assim uma ligação a algo que excede em potência o que se construiu na história, um excesso da exterioridade da natureza sobre os nossos procedimentos e maquinarias. A terra não excepcional, ao aparecer planetariamente exige uma relação, impõe respostas e afecta tudo que foi produzido nesta terra.

No que respeita à arte é forçoso reconhecer que, pela mesma década das viagens espaciais, ela sofreu um processo de expansão, excede o «mundo da arte» (Dickey), tornando-se ela própria planetária^{xi}. Nos nossos dias refere-se mesmo «uma viragem planetária» das artes^{xii}, que coloca enormes desafios ao que possa ser entendido por arte nas circunstâncias actuais. Por um lado, na sua materialidade sensível a arte aparece sempre aqui e agora; por outro ela é necessariamente pós-estética, absolutamente livre, como afirma Rimbaud. Muito se joga, na resolução deste problema. Digamos, no entanto, que nenhum artista se deixa bloquear por ele. Trata-se de saber como as artes estão a criar imagens da Terra, e como se relacionam com ela.

Escapando à história de arte, demasiadamente ocidental, recusando as formas históricas em que se cristalizou esteticamente, as práticas artística contemporâneas radicalizam a relação com o contemporâneo, mas também, com o mais arcaico - a carne e a terra - crescentemente em crise. A sua materialidade parece resistir a formas históricas que serviam para as gerir e explorar. Deste pronto de vista, a obra de Romy Castro é exemplar, pelo modo como de maneira consistente se centra sobre as matérias e a elementaridade da terra. A sua «estética» é a de uma obra singular que está em permanente renovação, que cria modelos que não se estabilizam num cânone, antes os supera de obra para obra.

Toda a obra de Romy Castro parece entroncar-se no desejo de Mallarmé de uma explicação órfica da Terra: «L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence»^{xiii}. Acolhe-se assim a potência original da poesia de fazer-mundo, mas agora de forma direta, e não por essa poesia que se desconhece a si própria como é o caso das mitologias e das religiões. Que algo de essencial estava a caminho explica a afinidade profunda desta frase com a do poeta alemão Hölderlin, que algumas décadas antes dizia nuns versos que «poeticamente habita o homem sobre esta terra»^{xiv}. Ora, esta construção não é a da arquitetura mas a da poesia. Como reza outro verso: «o que permanece, os poetas o fundam»^{xv}. Todo o desafio está na procura da habitação poética da terra, o que implica: na verdade da matéria e na verdade das formas. Será uma outra terra dentro da terra, a ser inventada orficamente.

A poética de Romy Castro opera uma verdadeira renovação órfica da Terra. Imagens singulares vão emergindo de uma decisão de partir do mais elementar, a matéria. Evidentemente, escolher a matéria é indis-

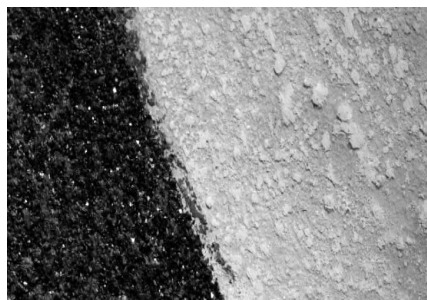
sociável de um retorno ao mais elementar da terra, como que recuperando a força da física grega dos 4 elementos tal como foi proposta por Empédocles^{xvi}, a saber; terra - ar - água - fogo. O retorno aos elementos revitaliza algo que aparentemente ficou para trás, numa física que teria sido superada pela metafísica de Platão e Aristóteles, abstratizando-se, e finalmente abolida pela ciência moderna, que reduza a matéria às partículas quânticas e à sua matematização, bem como reversibilidade da matéria-energia da famosa equação de Einstein. Porém, se algo retorna é por necessidade imperiosa. A viragem planetária implica que se afirmem as matrizes da vida, que correspondem aos quatro elementos. Elementos não significa assim nada de «arcaico», pois são modos originários do aparecer da terra viva. E deles vem a força de resistência, como a originada pelo «I can't breathe» de George Floyd; ou a água como anticapitalista do Zabrieskie Point de Antonioni, ou de Lispector «O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno»; ou o belo livro *La Guerre du Feu* de Rosny-Ainé. Mas nenhum vem isolado, pois todos compartilham a mesma força elementar. Está-se nos elementos, eles não servem de meio, eles são o meio vital onde tudo se joga.

Neste sentido, eles estiveram sempre presentes, mas opacificados pelas estruturas e objetos que os visam pelo cálculo ou a exploração. Os elementos estão sempre em excesso sobre os usos, e nem todos os uso lhe servem, ou os respeitam. A atenção de Romy Castro às matérias, aos quatro elementos como se verifica nas instalações ou nos filmes, mas também nos quadros implicam um verdadeiro «elemental turn», para recorrermos a uma fórmula de John Sallis. Tal viragem só é possível suspendendo a lógica que domina historicamente a terra e toda a tectónica ocidental^{xvii}. De acordo com Sallis através do elementar «une voie serait ouverte pour aborder la nature dans

sa portée élémentaire et pour comprendre comment la vie des humains - et pas seulement des humains - est à la fois guidée et soutenue, à la fois exposée et abritée, par les éléments. Grâce à un tel tournant vers l'élémentaire, nous serons peut-être en mesure de donner des mots appropriés à la défense de la restriction écologique, des mots qui pourraient, à leur tour, fournir des directives pour l'action». (ib) O regresso do elementar sobre o qual se edificou a história e os seus diversos poderes - político, económicos e científicos - implica uma inversão de sentido. Em vez de servir de meio, o elementar é o meio.

Aceder a ele implica ultrapassar as barreiras em que se tentou enclausurá-lo, com que se procurou pô-lo à distância^{xviii}. Que regresse significa que esse trabalho ocorre sempre num certo fracasso, que a catástrofe ameaça. Esse regresso exige uma resposta, mas também a aceitação do elementar como meio absoluto. Falámos dos quatro elementos gregos, e são necessários, mas do elementar vem uma outra lógica que numa certa passividade absoluta se desdobra numa série de possibilidades, seja, a da «electricidade», tão bem analisada por Francis Ponge^{xix}, ou na escrita ou ainda na língua. Na sua relação a relação a esse material histórico que é a língua forja Walter Benjamin a sua noção de meio absoluto: «Tout langage se communique lui-même. Ou, plus exactement, tout langage se communique en lui-même, il est, au sens le plus pur du terme, le «médium» de la communication»^{xx}. Como tudo se joga no meio absoluto, os elementos vitais como os míticos ar, água, terra e fogo, que podem ser capturados, usados e abusados, mas que resistem, pois, todas as apropriações se jogam no seu interior, e este se lhes apresenta como absolutamente exterior. Ser um artista da respiração, eis como se definia Marcel Duchamp, mas a harmonia do respirar dá-se no ar, é usada pelo ar, numa relação absolutamente íntima. Mexer nessa infimidade e a violência desencadeia-se.

A aproximação aos elementos operada por Romy Castro prende-se à maneira como recorre às matérias para pensar o elementar. Trata-se de uma obra de profunda materialidade, que passa bem da matéria bruta à imagem eléctrica, sendo isso que cria a comunicação subterrânea entre pintura e cinema, os dois extremos da sua constelação. Ora, o que os faz comunicar é a maneira como privilegia os materiais. Enquanto na pintura estão concentrados no espaço, no cinema desdobram-se no tempo, mas tendo o mesmo objectivo, acolher da terra os elementos com que resistir às formas históricas em que a Terra foi capturada e que nos ameaçam a todos. Muito se joga. Como refere Lange-Berndt na «cumplicidade com a matéria», implicando «donner une agence au matériel, suivre le matériel et agir avec le matériel»^{xxi}.



Entre os dois extremos da matéria e da imagem, a estratégia artística de Romy Castro tem vindo a assumir uma série de variações, que interessa aprender. A primeira, a opção pela matéria implica uma destituição das formas ready-made, uma recusa da forma inteligível a defesa do jovem Georges Bataille, do «informe». Nas suas palavras: «informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droit dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre... un crachat»^{xxii}. Não se trata apenas de des-idealizar a arte como no baixo materialismo, nem de um

apelo à forma, mas de uma problematização da forma, o que passa por uma espécie de «insurreição do material»^{xxiii}. É certo que a forma acaba sempre por aparecer, pois mesmo um esgarço assume uma forma qualquer, mas como o singular domina não há dois esgarços iguais. O «informe» é um estado da matéria que aparece na sua rudez e se cristaliza. A pintura de Romy Castro leva ao extremo a matéria antes da forma, a sua granularidade que se espalha no plano e que parece sugerir formas, como uma espécie de paisagens devastada num waste land indefinido ou uma superfície extraterrestre, ou a ausência do vegetal. A experimentação com as matérias foi desenvolvida numa série de frentes, e elas matérias, vêm um pouco de todo o planeta, com a contingência própria do singular, incluídas terras negras, micas, terras brancas, etc. Tudo isso feito com uma disciplina quase artesanal. O paradoxo é extremo pois a matéria cria imagens magníficas, ao mesmo tempo que é impossível ocultá-la debaixo da imagem, como ocorre com a tela num quadro clássico. Num salto repentino, como dizia Beckett, «c'est fait j'ai fait l'image»^{xxiv}. Dada a sua cumplicidade com a matéria, nenhuma das obras da artista se repete, produzindo imagens únicas e belas.

Em segundo lugar, a própria matéria lhe permite uma experimentação com a forma. Esta constitui um limiar da arte que o informe activa de novas maneiras. De facto, existe um conflito entre a forma e a matéria que não pode ser obscurecida pela operação técnica que os junta^{xxv}. Numa série de obras, mas também no Filme «A Terra como Acontecimento I», detetamos um trabalho subtil sobre as formas. Constituídas com gradações da matéria, jogando com a tensão das matérias brancas e das matérias negras, surgem formas delicadas que aparentando visar uma linha fechada sobre si própria e envolvente, diferem a vontade de fechamento e o emolduramento da matéria.

A forma aparece como que numa espécie de geometria natural ou como a memória de uma geometria, para revelar que o elementar excede a forma. Nenhuma representação da terra é possível. Aliás, as fotografias que a devolvem, inteira, são da ordem da apresentação. A imagem surge subitamente, embora numa instabilidade radical. As micas, os silícios provocam cintilações que impedem que a forma se fixe. Cria-se, assim, uma imagem dinâmica, pulsante como a vida, por simples efeito do trabalho sobre a matéria. Enorme lição de subtilidade e delicadeza.

Em terceiro lugar, a matéria tem de aparecer enquanto tal, e isso ocorre por um estranho recurso ao ready-made ou matiere trouvée bem visível na «escultura» da série Aureum de 2020. Uma pedra é escolhida, ao mesmo tempo uma pedra-qualquer e uma pedra absoluta, esta e nenhuma outra. A escolha implica uma poética que joga com a forma «informe» da pedra, não sendo rebatível em qualquer forma artística do catálogo estético. É seguidamente recoberta com folha de ouro, ressurgindo insistentemente no filme «A Terra como Acontecimento II».



Sabe-se que o ouro e o dourado foram usados desde sempre pela pintura religiosa, acima de tudo no barroco, mas também por artistas como Yves Klein, nas Gold Paintings de Robert Rauschenberg em 1953 ou na Gold Sculpture (1956) de Beuys, e em inúmeros outros. Trata-se de uma matéria que atravessou a história. Que a marcou

profundamente, e percebe-se que os artistas não tenham cessado de pensar sobre ela. Mas no caso de Romy Castro a soma das duas matérias, a pedra e o ouro cria uma obra cheia de possibilidades, como sucede também no uso do carvão. Ainda dentro desta estratégia de apresentar a matéria enquanto matéria até se tornar uma imagem poética, é sintomática a «instalação»^{xxvi} no museu Amadeu de Sousa Cardoso em Amarante (2013), agora baseando-se na acumulação informe de carvão, que pesa sobre a sala e a sua forma arquitetónica, e dos quais emana uma luz azul elétrico por entre os carvões, espectralizando a opacidade da matéria.



Folha de ouro que recobre a pedra, luz que se infiltra pelos carvões, corresponde a uma verdadeira especulação da terra, nas duas vertentes em que é preciso intervir, a da Physis e a da História. Estas acumulações de onde emergem imagens dinâmicas são o efeito inevitável do sofrimento e espiritualidade ligados ao ouro na história, e a rara matéria oferecida espontaneamente pela «natureza» (Physis). O regresso ao elementar, a aproximação através da matéria e dos 4 elementos corresponde a uma solução pós-histórica do encalhamento em que ela se bloqueou^{xxvii}. Nos dois filmes em exibição na Galerie Mémoire de l'Avenir em Paris é patente o desejo de articular estas duas vertentes da relação com a terra. Visasse ao mesmo tempo a matéria da terra, e a sua relação á «natureza» e á matéria artificial, produzida na história. A explicação Órfica da terra passa necessariamente pelo cinema e a

sua capacidade de relacionar especulativamente estas duas dimensões^{xxviii}. No primeiro filme «A Terra como Acontecimento I», o trabalho da câmara de João Pedro Plácido é bem interessante, num voo rasante junto da superfície da pintura, abolindo a sua planaridade, que de repente se torna rugosa, caótica, informe. Mas aqui o próximo e a distância fundem-se e separam-se, sem outra mediação que os relacione que não seja o movimento da câmara e o lugar do olhar, colado à superfície, afastado dela, mas o mesmo olhar absoluto, que busca orientar-se.

A pura materialidade que implica uma destituição da forma pelo informe liberta a matéria, mas para logo esta aparecer sob novas formas, mais instáveis, quase abstractas, mas cintilando num jogo de branco e negro. O simples aparecer, que em arte dá muito trabalho, revela as vozes perdidas na matéria, memórias do futuro. A absorção nesses carvões e nesses brancos arrastam memórias, outras histórias, como a das minas do carvão e a máquina a vapor, o silencioso apocalipse das calotes polares, o devir pedra da madeira e a sua exploração. No fundo toda a história se fez sobre a matéria, contra a matéria, por outra matéria - mais impercetível, a do pensamento, a que Duchamp chamava «la matière grise»^{xxix}. O que implica que para além de se pensar com a matéria, também se pensa com a história. Um exemplo, o «Grito negro» do poeta moçambicano José Craveirinha: «Eu sou carvão! / E tu arrancas-me / brutalmente do chão / e fazes-me tua mina, patrão.../ Eu sou carvão. / Tenho que arder / Queimar tudo com o fogo da / minha combustão. / Sim! / Eu sou o teu carvão, patrão»^{xxx}. No carvão, neste e em todo o carvão do planeta está esse grito, e noutras matérias outros gritos. É preciso saber escutar essas vozes silenciadas. Como afirma Tim Ingold, «Comprendre les matériaux, c'est pouvoir raconter leur histoires»^{xxxi}.

Numa arte dos elementos a sua relação e contraste é decisiva, pois é a sua gradação que produz a imagem. Isso sucede no filme «A Terra como Acontecimento I» através da dissonância entre as imagens e o som, que sabemos ser essencial para um cinema especulativo, como sucede com Bresson ou Pelechian. A boa adequação é a de um controle prévio, a dissonância cria «le troisième sens», inesperado e produtivo para recorrermos a Roland Barthes^{xxiii}. Esta dissonância leva a que o som se torne uncanny, pelo desabridamento do vento ou da chuva, das ondas. É quase pré-histórico, arcaico, ainda sem homens. Não é o espírito que paira sobre a terra, mas o ar num modo profético, pois sopra muito antes de haver homens. Como que em espera de ser articulado, de tornar-se em linguagem, algo que está do lado de lá desse som, mas escondido nele. Essa antecipação circular – que vai do puro som no vazio de homens na plenitude da Physis, à linguagem, como invenção histórica - é explorado no segundo filme «A Terra como Acontecimento II», com o surgimento das frases e da luz.



O filme abre com o carvão, matéria essencial na obra de Romy Castro do Museu Amadeu Sousa Cardoso. O que chamámos civilização fundou-se nele, usou-o e explorou-o intensamente. O carvão sem movimento ocupa o tríptico central, enquanto as duas imagens que o enquadram entram em movimento, num dos casos a ponto de se tornarem esvanecentes e assumirem uma cor acinzentada, para regressarem

progressivamente à granulósidade da matéria. Na imobilidade do carvão e na sua compactidade negra aparece subitamente no tríptico a luz elétrica de um néon, agora branca. Do fogo à eletricidade foi um passo gigantesco no tempo histórico, demora uns segundos no filme, num tempo brutalmente acelerado. O carvão regressa à sua imobilidade e nos dois lados do tríptico surge a água a correr, que depois ocupa toda a largura do ecrã. Para logo desaparecer. Mas ela está por todo o lado, nas matérias, nos pigmentos, nos fósseis, e no caso do carvão, que regressa num tríptico bem interessante, rodeado por brasas incandescentes. Até que o fogo se liberta do carvão e se transforma em luz. Aparece uma frase - «O carvão é luz». E a luz elétrica escapa-se debaixo do carvão e dá-lhe uma configuração inesperada. De onde se pressente o fogo elementar e de como dele vêm variações poéticas e técnicas essenciais. O díptico ressurge, num desequilíbrio necessário e circular entre carvão-luz e o ouro, que corresponde à fina película que recobre uma pedra que se torna assim em escultura. E nessa luz e ouro as matérias fundem-se na imagem final do Sol que num estranho amarelo tudo apaga, antes de recair no negro absoluto. Deixar ser a terra, deixá-la aceder através dos elementos, as matérias, implica compreender todo o trabalho da luz, desde o mais antigo mito como é o do Sol ao mais primitivo como é o fogo onde começa o «humano». Trata-se de interrogar os caminhos da luz, que hoje são elétricos e eletrónicos, mas que são sempre o mesmo elemento, ainda que enigmaticamente.

Nos dois filmes especula-se sobre a relação dos elementos, que sendo essencial à história aparece na maneira como a luz se transforma em frase livre e circulando num espaço outro que não a dos sistemas linguísticos e as formas que as aprisionaram. Que caminho aquele feito desde o verso

livre de Mallarmé ao aparecimento da frase enquanto frase! Libertadas dos livros, dos textos onde são dominadas pela vontade de capturar e controlar os efeitos excessivos da frase, elas aparecem e brilham por um momento, para surgirem como disparadoras de pensamento. Longe já dos 10 mandamentos que produziram bibliotecas, ou dos comandos que produziram mundo, têm algo desse poder mas sem religião nem vontade de domínio^{xxxiii}. A frase liberta-se originando novos impulsos para o agir, e produzindo outras bifurcações do real. Mas existe algo de dramático nelas, são frases em português ou em inglês, ainda em francês que parecem negar em si mesmas a linguagem única de que falava Mallarmé: «Les langues, imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême: pensée étant écrire sans accessoires, ni chuchotement mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité»^{xxxiv}. Cada frase é um fragmento, faz parte da língua única dos habitantes da terra, ainda expectante. Dada essa espera percebe-se que tenham autores, que venham com nomes, quando a frase é tanto mais livre quanto mais impessoal. Mas nos nomes revela-se que na Terra nada se perde, tudo entra na vida, fazem parte da estranha atitude que o cosmos ganhou neste canto da Via Láctea. Serem parcelares, com nome e gramática não impede que nos ponham em caminho para outras possibilidades, numa instrução e comando avessas á obediência. Um exemplo é o tratamento em «A Terra como Acontecimento II» de uma frase de Carl Sagan: «Le charbon, le pétrole et le gaz sont appelés combustibles fossiles, car ils sont principalement constitués de restes fossiles d'êtres d'autrefois. L'énergie chimique qu'elles contiennent est une sorte de lumière solaire accumulée à l'origine par les plantes anciennes. Notre civilisation

fonctionne en brûlant les restes d'humbles créatures qui ont habité la Terre des centaines de millions d'années avant l'arrivée des premiers humains. Comme un horrible culte cannibale, nous subsistons des cadavres de nos ancêtres et de nos parents éloignés»^{xxxv}. No filme esta farse é fragmentada em várias frases, impedindo a sua transformação em programa, cada uma delas abrindo novas possibilidades e ritmações da vida. Sendo livres apelam á liberdade daqueles que se encontram com elas. Através desta frase o arcaico e o contemporâneo comunicam, os caminhos bifurcam-se, interpelando o que fazemos, o que temos de fazer. Cada frase que entra na história tem uma potência política que está subjacente em toda a obra artística de Romy Castro.

Uma última palavra. Na obra de Romy Castro libertam-se as potências da Terra que se consubstanciam em imagens únicas e irrepetíveis. De facto, um artista à altura do nosso tempo tem de responder ao acontecimento que deslocou a terra para outras cosmogonias e que exige a nossa liberdade e preparação. A multiplicidade das suas estratégias artísticas revela bem que é um trabalho em aberto do qual podemos esperar novos e inesperados lances.

J. A. Bragança de Miranda

Professor e Ensaísta da Universidade Lusófona e da FCSH da Universidade Nova de Lisboa.

- i Rosalind Krauss sublinhou fortemente os efeitos do médium specific modernista. Ver R. Krauss. (1999), «A voyage on the North Sea»: Art in the age of the post-medium condition, Londres, Thames and Hudson.
- ii O pensamento do século XX está crescentemente marcado pela ideia de acontecimento, sendo desenvolvido por pensadores como Arendt, Heidegger, Badiou, Deleuze, mas também Lévinas, e muitos outros. Trata-se de uma ideia que se coloca para além das teorias da representação ou construtivistas. É da ordem do contingente, do aparecer, do envio, que por ser súbito e inesperado tende a confundir-se com uma catástrofe.
- iii Segundo afirma Deleuze: «l'événement lui-même est en décrochage ou en rupture avec les causalités: c'est une bifurcation, une déviation par rapport aux lois, un état instable qui ouvre un nouveau champ de possible» in Deleuze (2003), Deus Régimes de Fous, Paris, Minuit, p.215.
- iv Cf. Franz Rosenzweig. (1917), Globus: Per una teoria storico-universale dello spazio. Milão, marietti, 2007, p.35. Este filósofo judeu considera que o ilimitado e o sem fronteiras são o «fim último da Terra». (sic) Não por acaso, aparentemente em posições opostas, Marx e Carl Schmitt partem deste acontecimento para a relação histórica com a Terra.
- v Friedrich Nietzsche, Ainsi Parlait Zarathoustra in oeuvres, Paris, Flammarion, p.435.
- vi Foi com choque que Heidegger recebeu a notícia dos avanços soviéticos nas viagens espaciais, de que 1969 foi um ano decisivo. Deste impacto dá conta num dos seus raros artigos de jornal que escreveu. Cf. «Aufzeichnungen aus der Werkstatt» (Apontamentos desde a oficina) in Neue Zürcher Zeitung (26.09.59). Afirma: «O que o foguetão alcança é a realização técnica daquilo que desde há 3 séculos é encurralado cada vez mais exclusiva e decisivamente como a natureza e que agora é explorado como recurso universal, interestelar». Este artigo originou um debate filosófico onde intervieram pensadores como Lévinas, Blumenberg, Blanchot ou Arendt, entre outros.
- vii Gunther Anders, Der Blick vom Mond: Reflexionen über Weltraumflüge, C.H. Beck Verlag, 1994.
- viii Lyotard vai ao ponto de afirmar que «Telle est à mon sens la seule question sérieuse posée aux humains aujourd'hui.... la question n'est pas là. En attendant, le soleil vieillit. Il explosera dans 4,5 milliards d'années. Il a dépassé d'un peu le milieu de son âge». Cf. Jean-François Lyotard, L'inhumain, Paris, Gailée, 1998, pp.17-18. As boas almas riem-se dada a imensidão dos 3 milhões de ano, mas na verdade a terra como planeta traz de imediato a possibilidade da sua destruição.
- ix Heidegger deu-se conta da entrada na época planetária, que denuncia fortemente: «Dans l'impérialisme planétaire de l'homme organisé techniquement, le subjectivisme de l'homme atteint son point culminant, à partir duquel il entrera dans le nivellement de l'uniformité organisée pour s'y installer à demeure; car cette uniformité est l'instrument le plus sûr de l'empire complet, parce que technique, sur la terre.» Cf. Martin Heidegger, «L'époque des conceptions du monde» in Chemins qui ne mènent nulle part. Paris, Gallimard, 1962, p.144.
- x Walter Benjamin, «Vers le Planétaire» in Rue à sens unique, Paris, Allia, 2015, p.71.

- xi Um pouco timoratamente Hans Belting fala de «arte global», mas a coisa é bem mais radical. Cf. Hans Belting, «FROM WORLD ART TO GLOBAL ART. VIEW ON A NEW PANORAMA» in Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel (eds.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, MIT Press, 2013, pp.178–185.
- xii Ver, por exemplo, Amy J. Elias and Christian Moraru (eds), *The planetary turn: relationality and geoaesthetics in the twenty-first century*, Northwestern University Press, 2015.
- xiii Stéphane Mallarmé, *Autobiographie: Lettre à Verlaine*, Paris, lundi 16 novembre 1885.
- xiv Hölderlin «Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet / Der Mensch auf dieser Erde» (do fragmento *Em ameno azul* [In lieblicher Bläue]), Hinos Tardios, Assírio & Alvim, Lisboa, 2000.
- xv Holderlin, «Was bleibet aber, stiften die Dichter». *Recordar / Andenken in Poemas*, ed, José Paulo Pais, Companhia das letras, SP. 1991, p.129.
- xvi O pensamento grego dos elementos implica uma «física» bem complexa. Cf. D. O'Brien, *Empedocles' cosmic cycle a reconstruction from the fragments and secondary sources*. Cambridge UP, 1969.
- xvii Como refere Sallis: «To the extent that the discipline of logic and even the Western languages themselves are determined by the categories of thinghood, they are not appropriate to the elementals». John Sallis, *THE ELEMENTAL TURN*, 2012.
- xviii Assim, a forma de aceder à terra que pesa absolutamente sobre o que fizemos e a maneira como nos enclausuramos em muros e paredes, cavernas e mega-edifícios, possa ser transfigurada pelo elementar, através do qual advém a terra na sua impossível, mas necessária totalidade.
- xix Diz Ponge: «l'électricité est une définitive merveille, non seulement parce qu'elle conditionne notre conquête de l'avenir, mais parce qu'elle ne nous empêche en aucune manière de goûter les plaisirs du passé, et peut-être nous les rend plus sensibles». Cf Francis Ponge, «Texte sur l'électricité», *Le Grand Recueil*, t.1: Lyres, Paris, Gallimard, 1961.
- xx Walter Benjamin. (1916), «Sur le langage en général et sur le langage humain» in *Oeuvres Vol I*, Paris, Gallimard, 2000, p.145.
- xxi Petra Lange-Berndt, «How to Be Complicit with Materials» in *Materiality*, Whitechapel Documents of contemporary art, 2015, p.13.
- xxii Georges Bataille, *Révue Documents 1*, Paris, 1929, p.382.
- xxiii Na formulação de Krauss & Alain-Bois «L'informe, l'anti-forme ou le visqueux peuvent être décrites comme l'insurrection de la matière». Cf. Rosalind Krauss & Yves Alain Bois, *Formless* (1996), Zone/MIT Press, p.18.
- xxiv Samuel Beckett, *L'Image*, Minuit, Paris, 1988, p.7.

xxv Schelling deu bem conta do carácter problemático da forma no que se refere à arte, e à vida. Num discurso famoso, refere: «l'art de la nature créatrice est sans forme précisément parce qu'il n'est lui-même soumis à aucune forme»; noutra passagem: «La forme ne peut être anéantie que par la parfaite consommation de la forme, et c'est précisément, de manière caractéristique, le but ultime de l'art». Cf. F. Schelling, el «discurso de la academia»: sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza (1807), Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2004. Samuel Beckett, *L'Image*, Minuit, Paris, 1988, p.7.

xxvi A própria ideia de matéria estende-se a todos os produtos sem forma, como o chocolate em Janine Antoni, o carvão na *Coal Line* de Richard Long (France, 1987) ou a *Coal Sculpture* de Yannis Kounellis, ou o petróleo no caso de a *Room Flooded with Black Oil* de Richard Wilson, at *Space Shifters* (1987). Os exemplos são muitos e dão conta da constância de uma transformação. O que diferencia Romy Castro é a opção pela matéria na sua fase granular, raramente cedendo a qualquer outro motivo.

xxvii Marx nos *Grundrisse* afirma que o fim do capitalismo equivale ao fim da pré-história da humanidade, a que os historiadores chamaram história por anfibologia. Marx tinha confiança na história, nada disso ocorre no século XX, bastando pensar na peça *Fin de Partie* (1957) de Beckett ou em *Quarteto* (1991) de Heiner Muller.

xxviii O retorno à *Physis* e o trabalho sobre a matéria histórica implicam o desabamento da metafísica centrada na ideia de ser, que postula uma unidade ilusória, e perigosa. Essa metafísica expressa-se na compactidade mitológica, nas *Gestalten* (configurações) simbólicas, nas "imagens do mundo". Cada uma dá conta de um estado passageiro da história, que considera definitivo, e de uma relação da natureza que considera garantida.

xxix Marcel Duchamp. (1967), *Entertiens avec Pierre Cabanne*. Paris, Belfond, p.24.

xxx Mário de Andrade (org), *Antologia temática de poesia africana*, Lisboa. Instituto Cabo-Verdeano do Livro, 1980. v.1. p.180.

xxxi Tim Ingold, «Toward an Ecology of Materials», *Annual Review of Anthropology*, n.º 41 (2012), p.434.

xxxii Roland Barthes, "Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein". In *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p.39.

xxxiii Cf. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le commandement?* (2013) ou ainda *Les Commandements de Saint Thomas D'Aquin*.

xxxiv St. Mallarmé, *la Crise des vers* in.

xxxv Carl Sagan. (1997), *Billions & Billions: Thoughts on Life and Death at the Brink of the Millennium*, Ballantine Books, p.69.





















BEING LA TERRE COMME ÉVÉNEMENT

Réalisé dans le cadre de la Saison Croisée France-Portugal portée par l'Institut français, BEING - La Terre comme Événement est un événement culturel transdisciplinaire et bilatéral qui rassemble des artistes, universitaires, scientifiques et citoyens issus des deux pays autour d'une réflexion à plusieurs voix sur les différents enjeux écologiques de notre époque.

Cet événement naît tout d'abord d'une conviction double: d'une part, que les domaines de l'éthique et de l'esthétique sont inextricablement liés et de l'autre, que les arts et les sciences humaines, étant le miroir du parcours des humanités, constituent des outils de transmission, de réflexion, de communication et d'apprentissage indispensables pour faire face à nos problématiques contemporaines.

Nourrissant les imaginaires collectifs et individuels, les arts et les sciences humaines nous permettent de découvrir qui nous sommes, de comprendre d'où nous venons et d'agir sur ce que nous pouvons devenir. La créativité est au cœur du développement de la pensée critique autant que de l'expression, du langage et de l'innovation; elle fournit aux membres de nos sociétés les fondements qui permettent de repenser la condition humaine.

Se déroulant entre Mação (du 27 mai au 25 juin 2022) et Paris (du 17 juin au 27 août 2022), BEING - La Terre Comme Événement se décline sous divers formats: deux expositions, deux symposiums et un atelier. A travers cette approche pluridisciplinaire, BEING - The Earth as an Event entend apporter des réponses aux questions du POURQUOI et du COMMENT les arts et la créativité peuvent amener des idées et initiatives qui profitent à une nouvelle conscience politique et poétique du vivant.

Cet événement, ancré dans les arts et les sciences humaines, s'appuie sur des méthodes inclusives pour sensibiliser le public afin de l'inciter à un engagement à toutes les échelles qui favorisera des transformations globales et durables nécessaires à la construction du monde de demain.

BEING A TERRA COMO ACONTECIMENTO

Realizado como parte da Temporada Cruzada França-Portugal apoiado pelo o Instituto Francês, BEING - «A Terra como Acontecimento» é um evento cultural transdisciplinar e bilateral que reúne artistas, académicos, científicos e cidadãos dos dois países em torno de uma reflexão com muitos pensares sobre as diferentes questões ecológicas do nosso tempo.

Este evento nasceu de uma dupla convicção: por um lado, que os campos da ética e da estética estão intrinsecamente ligados, e por outro lado, que as artes e as ciências humanas, são o espelho do percurso das humanidades, constituindo os instrumentos de transmissão, de reflexão, de comunicação e de aprendizagem indispensáveis para fazer face às nossas problemáticas contemporâneas.

Nutrir os imaginários coletivos e individuais, as artes e as ciências humanas permitem-nos descobrir quem somos, compreender de onde viemos e de agir sobre o que nós podemos vir a ser. A criatividade está no centro do desenvolvimento do pensamento crítico, bem como da expressão, da linguagem e da inovação; ela proporciona aos membros das nossas sociedades os fundamentos que permitem repensar a condição humana.

A ter lugar entre Mação (de 27 de maio a 25 de junho de 2022) e Paris (de 17 de junho a 27 de agosto de 2022), BEING - A Terra Como Acontecimento apresenta-se sobre diversos formatos: duas exposições, dois simpósios e um workshop. Através desta abordagem multidisciplinar, BEING - A Terra Como Acontecimento visa dar respostas às questões do PORQUÊ e COMO as artes e a criatividade podem trazer ideias e iniciativas que beneficiem uma nova consciência política e poética da vida.

Este evento, enraizado nas artes e nas ciências humanas, apoia-se sobre métodos inclusivos para sensibilizar o público, a fim de o incentivar à participação em todas as escalas que irão fomentar as transformações globais e sustentáveis necessárias para construir o mundo de amanhã.





SAISON FRANCE-PORTUGAL 2022

Décidée par le Président de la République française et le Premier Ministre portugais, la Saison France-Portugal se tient simultanément dans les deux pays entre le 12 février et le 31 octobre 2022. Cette Saison croisée, qui s'inscrit dans le cadre de la présidence française du Conseil de l'Union européenne, est l'occasion de souligner la proximité et l'amitié qui lient nos deux pays, incarnées notamment par la présence en France d'une très importante communauté luso-descendante, et au Portugal d'un nombre croissant d'expatriés français, deux communautés dynamiques, mobiles et actives, qui constituent un lien humain et culturel exceptionnel entre nos deux pays.

Au-delà d'une programmation qui met en avant l'Europe de la Culture, la Saison France-Portugal 2022 souhaite également s'investir concrètement dans les thématiques qui nous rassemblent et que défendent nos deux pays dans l'Europe du XXI^e siècle: la transition écologique et solidaire notamment à travers la thématique de l'Océan, l'égalité de genre, l'investissement de la jeunesse, le respect de la différence et les valeurs d'inclusion.

A travers plus de 200 projets soit plus de 480 événements, majoritairement co-construits entre partenaires français et portugais dans 87 villes en France et 55 au Portugal, la Saison a pour ambition de mettre en lumière les multiples collaborations entre artistes, chercheurs, intellectuels, étudiants ou entrepreneurs, entre nos villes et nos régions, entre nos institutions culturelles, nos universités, nos écoles et nos associations: autant d'initiatives qui relient profondément et durablement nos territoires et contribuent à la construction européenne.

La Saison France-Portugal 2022, présidée par Emmanuel Demarcy-Mota, est organisée:

- pour le Portugal: par le Camões, Instituto da Cooperação e da Língua, I.P.
 - ministère des Affaires étrangères, et par le Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais (GEPAC) - Affaires culturelles, avec le soutien de la Présidence du Conseil des Ministres (Commission pour la Citoyenneté et l'Égalité de Genre) et du ministère de l'Économie et la Transition numérique; du ministère des Sciences, de la Technologie et de l'Enseignement supérieur; du ministère de l'Éducation; du ministère de l'Environnement et de l'Action climatique; du ministère de la Mer, et de l'Ambassade du Portugal en France.
- Commissaire générale pour le Portugal: Manuela Judice.
- pour la France: par l'Institut français, avec le soutien du ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, du ministère de la Culture, du ministère de l'Économie, des Finances et de la Relance, du ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports, du ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation, du ministère de la Transition écologique, du ministère de la Mer, de l'Ambassade de France au Portugal et du réseau des Alliances françaises du Portugal.
- Commissaire générale pour la France: Victoire Di Rosa.

ÉPOCA

FRANÇA-PORTUGAL 2022

Decidido pelo Presidente da República Francesa e pelo Primeiro-Ministro de Portugal, a Época França-Portugal é realizada simultaneamente nos dois países entre 12 de fevereiro e 31 de outubro de 2022. Esta temporada cruzada que faz parte da presidência francesa do Conselho da União Europeia, é uma oportunidade para realçar a proximidade e a amizade que liga os dois países, encarnados em particular pela presença em França de uma importante comunidade luso-descendente, e em Portugal por um número crescente de expatriados franceses, duas comunidades dinâmicas, móveis e ativas, que constituem uma ligação humana e cultural excecional entre os nossos dois países.

Para além de uma programação que destaca a Cultura na Europa, a Temporada França-Portugal 2022 também deseja assumir um compromisso concreto com os temas que nos aproximam e que os nossos dois países defendem na Europa do século XXI: a transição ecológica e solidária, nomeadamente através do tema do Oceano, da igualdade de género, o investimento na juventude, o respeito pela diferença e os valores da inclusão.

Através de mais de 200 projetos, ou seja, mais de 480 eventos, na sua maioria co-construídos entre parceiros franceses e portugueses em 87 cidades em França e 55 em Portugal, a Temporada pretende destacar as muitas colaborações entre artistas, investigadores, intelectuais, estudantes e empresários, entre as nossas cidades e regiões, entre as nossas instituições culturais, as nossas universidades, as nossas escolas e associações: tantas iniciativas que ligam profunda e sustentavelmente os nossos territórios e contribuem para a construção da Europa.

A Temporada França-Portugal 2022, presidida por Emmanuel Demarcy-Mota, é organizada:

- em Portugal: pelo Camões, Instituto da Cooperação e da Língua, I.P.
 - Ministério dos Negócios Estrangeiros, e pelo Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais (GEPAC) - Assuntos Culturais, com o apoio da Presidência do Conselho de Ministros (Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género) e do Ministério da Economia e da Transição Digital; o Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, Ministério da Educação; Ministério do Ambiente e Ação Climática; Ministério do Mar, e a Embaixada de Portugal em França. Comissão Geral para Portugal: Manuela Júdice.
 - para a França: pelo Instituto Francês, com o apoio do Ministério da Europa e dos Negócios Estrangeiros, o Ministério da Cultura, o Ministério da Economia, das Finanças e da Recuperação, o Ministério da Educação Nacional, Juventude e Desportos, o Ministério do Ensino Superior, Investigação e Inovação, o Ministério da Transição Ecológica, o Ministério do Mar, a Embaixada de França em Portugal e a rede de Alianças francesas em Portugal.
- Comissário Geral para a França: Victoire Di Rosa.





AUTOUR DE L'EXPOSITION

SYMPOSIUM «BEING»

L'UNESCO MOST, Humanities Arts and Society et Mémoire de l'Avenir invités un panel d'artistes et de chercheurs à aborder, au cours d'une demi-journée de conférences, différentes initiatives citoyennes, artistiques et scientifiques qui s'inscrivent dans une réflexion transdisciplinaire sur les enjeux environnementaux contemporains, tissant de nouveaux récits pour réinventer la relation Terre - Terriens.

Traduction simultanée assurée par un interprète français-portugais.

Le symposium se terminera par la diffusion d'un enregistrement de Orchestra of Samples, performance audiovisuelle du groupe Addictive TV, autour du sampling audiovisuel et dialogue entre les cultures musicales.



ARTISTES ET CHERCHEURS INVITÉ.E.S

Romy Castro	J. A. Bragança de Miranda	
le collectif Tramages	Alexia Antuofermo	Elena Tognoli
Giacomo Sartori	Christopher Alexander Kostritsky Gellert	
Taylor Alaina Liebenstein Smith	Tiffany Tavares Arasi	
Laurine Wagner	Addictive TV	



VENDREDI 17 JUIN 2022
de 14h00 à 18h30

ACCÈS
Galerie MÉMOIRE DE L'AVENIR
45/47 Rue Ramponeau 75020 PARIS

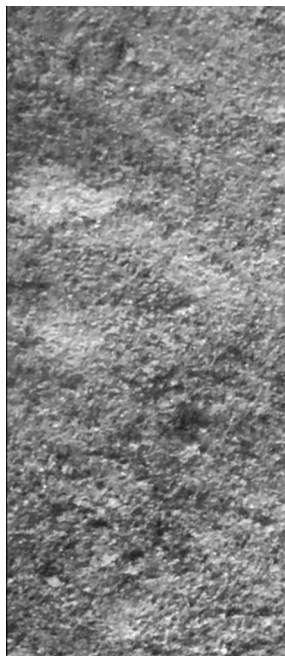
EM TORNO DA EXPOSIÇÃO

SIMPÓSIO «BEING»

UNESCO MOST, Humanidades Artes e Sociedade e Mémoire de l'Avenir convidam um painel de artistas e investigadores para abordar, durante uma tarde de conferências, diferentes iniciativas de cidadãos, artísticas e científicas, que são parte de uma reflexão transdisciplinar sobre questões ambientais contemporâneas, tecendo novas narrativas para reinventar a relação entre a Terra - Terrestres.

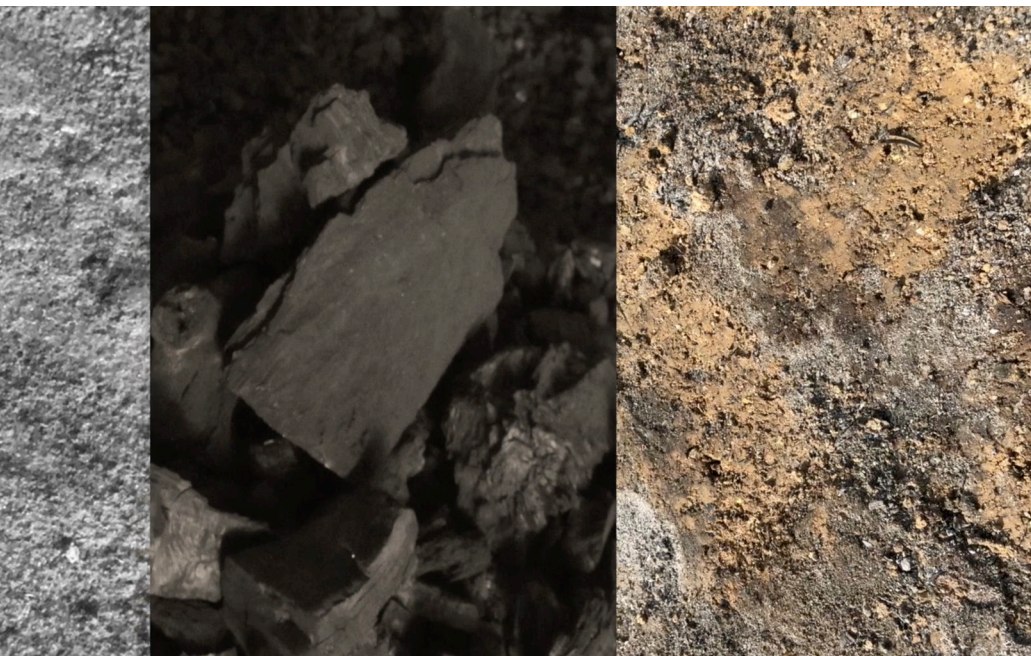
Tradução direta por um intérprete franco-português.

O simpósio terminará com a transmissão de uma gravação da Orchestra of Samples uma atuação audiovisual do grupo Addictive TV, em torno de amostragem e diálogo audiovisual entre as culturas musicais.



ARTISTAS E INVESTIGADORES CONVIDADOS

Romy Castro	J. A. Bragança de Miranda	
le collectif Tramages	Alexia Antuofermo	Elena Tognoli
Giacomo Sartori	Christopher Alexander Kostritsky Gellert	
Taylor Alaina Liebenstein Smith	Tiffany Tavares Arasi	
Laurine Wagner	Addictive TV	



SEXTA-FEIRA, 17 de junho de 2022
das 14h00 às 18h30

ACESSO
Galeria MÉMOIRE DE L'AVENIR
45/47 Rue Ramponeau 75020 PARIS



MÉMOIRE DE L'AVENIR

45/47 rue Ramponeau Paris 20 - M° Belleville [L2 - 11]
Ouverture du mardi au samedi 11H-19H
contact@memoire-a-venir.org / Tel: 09 51 17 18 75
www.memoire-a-venir.org / humanitiesartsandsociety.org

PARTENAIRES DE L'EXPOSITION | PARCEIROS DA EXPOSIÇÃO



RÉPUBLIQUE
FRANÇAISE

*Liberté
Égalité
Fraternité*



REPÚBLICA
PORTUGUESA



GEPAC

GABINETE DE ESTRATÉGIA,
PLANEAMENTO E AVALIAÇÃO CULTURAIS



PARTENAIRES ASSOCIÉS | PARCEIROS ASSOCIADOS

UNESCO-Most
Conseil International de la
Philosophie et des Sciences Humaines
Humanities, Arts and Society



SOUTIENS | APOIOS



INSTITUTO
DE COMUNICAÇÃO
DA NOVA



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Esta publicação é financiada
por Fundos Nacionais através da
FCT - Fundação para a Ciência
e Tecnologia no âmbito do projeto
Refº.: UIDP/05021/2020

MÉMOIRE
DE
L'AVENIR

ISBN 978-2-494524-00-2