

ARTE E CULTURA VISUAL

DESILUSÃO

ARTE E CULTURA VISUAL



ARTE E CULTURA VISUAL

#3 2022

ISSN 2184-8130

revista.arteculturavisual@gmail.com

TEMA DESILUSÃO

© dos textos e das imagens, os autores.

© of texts and images, the authors.

CONCEPÇÃO E DIRECÇÃO EDITORIAL Isabel Nogueira

EDIÇÃO Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA)

CONSELHO EDITORIAL António Pedro Pita (Universidade de Coimbra)
Dominique Chateau (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)
Susana de Sousa Dias (Universidade de Lisboa)

DESIGN E PAGINAÇÃO Leonardo Silva

TRADUÇÃO PARA LÍNGUA INGLESA Susana Valdez

IMPRESSÃO E ACABAMENTO Grafisol

TIRAGEM 100 exemplares

DEPÓSITO LEGAL 477655/20

NOTA EDITORIAL

Privilegia-se a ortografia da língua portuguesa anterior ao *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* de 1990, exceptuando os casos em que os autores manifestem preferência pela ortografia estipulada neste acordo. Nas referências bibliográficas segue-se a Norma Portuguesa 405.

PROPRIEDADE

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes, Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes,
1249-058, Lisboa, Portugal

EDITORIAL

4

RUI PIRES CABRAL
Poema-colagem

11

EDUARDA NEVES
Just a perfect day

13

ANA RITO 19
Aria facing Pleura

RUI CUNHA MARTINS 21
*Expectativa e preenchimento
(uma declinação contemporânea)*

LUÍS MANUEL GASPAR 33
“Game Over” de Manuel de Freitas

MANUEL DE FREITAS 35
Alone together

DANIELA LISBOA GOMES 39
Escamada

ISABEL NOGUEIRA 41
Falhar

PAULIANA VALENTE PIMENTEL
Que! Pedra

45

JOSÉ CARLOS PEREIRA

*Martin Heidegger: a desilusão da técnica
e a verdade da arte em 7 breves pontos*

47

PEDRO LAPA

*Desilusões da percepção: "Television Spots"
e "Monodramas" de Stan Douglas*

63

JAVIER ARTERO

*The absence of events as a frustration
of the spectator's expectations*

73

VITOR DOS SANTOS GOMES

*"The originality of the avant-garde",
Madeleine ou a desilusão nas artes visuais*

79

Isabel Nogueira

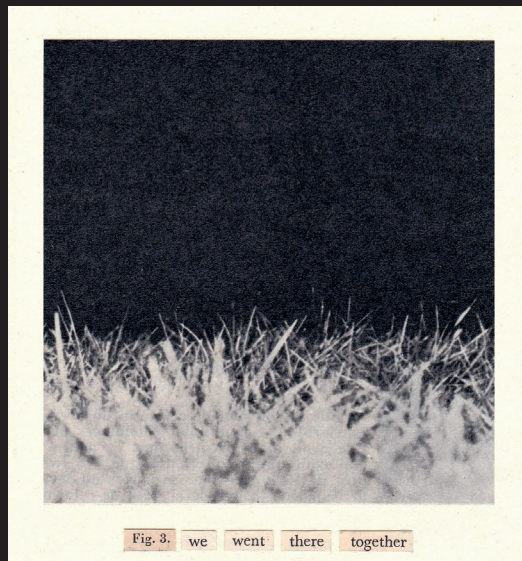
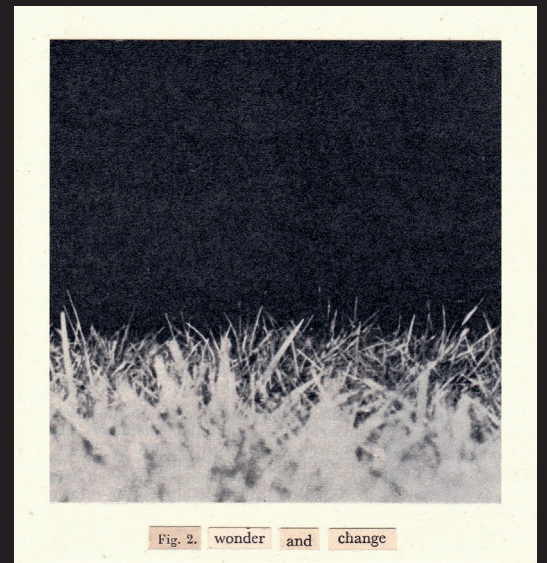
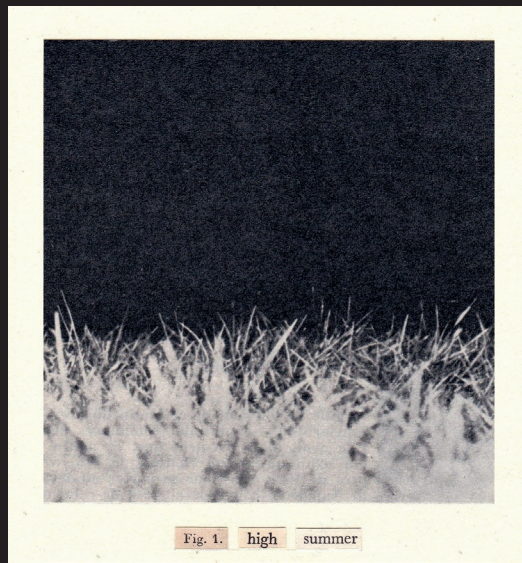
ARTE E CULTURA VISUAL é uma revista do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), com a periodicidade de um número anual, a sair no final de cada ano. O âmbito a que se dedica é, como o título faz antever, as artes plásticas e a cultura visual, procurando um discurso reflexivo, diverso, actual, problematizante e orgânico, que permita conferir enfoque aos dispositivos da arte e das imagens artísticas na sua ontologia e nos seus contextos – pontuais ou sistémicos – históricos, culturais, estéticos, institucionais, sociais, e, inclusivamente, económicos e políticos. Centrando-se neste campo de pensamento – e as imagens assumem também uma forma de pensamento –, a revista convoca pensadores pluridisciplinares e artistas que desejem partilhar a sua reflexão e a sua obra. Cada número é dedicado a um tema. Este número é dedicado à DESILUSÃO.

Desilusão reporta-se a uma sensação de desapontamento, a um sentimento de frustração ou de decepção. Naturalmente, que este desapontamento implica que antes a si existiu, de alguma forma, uma expectativa, eventualmente uma ilusão, que, por conseguinte, não foi cumprida. Depois do alívio da pandemia, de repente, a guerra foi outra. A Rússia invadia a Ucrânia em Fevereiro. Perdem-se vidas, comentem-se abusos de variada ordem. A guerra seguiu-se à peste, como se voltássemos à Idade Média, a um lugar que nos parecia distante, superado. A desilusão pode, contudo, não se limitar à guerra. Este número de Arte e Cultura Visual procura explorar e interpelar este conceito na sua plural abrangência e significado. Obrigada a todas e a todos que para ele contribuíram.

ARTE E CULTURA VISUAL (Art and Visual Culture) is an annual journal published by the Artistic Studies Research Center (CIEBA) at the end of each year. The scope of the magazine, as its title suggests, is visual arts and visual culture, and it aims for a reflective, diverse, topical, problematizing and organic discourse. This should bring into focus the devices of art and artistic images regarding their ontology and their historical, cultural, aesthetic, institutional, social and even economic and political contexts – whether specific or systemic. The journal is centered on this field of thought – and images are also a form of thought – and brings together multidisciplinary thinkers and artists, who wish to share their reflections and work. Each issue focus on a subject. This issue's subject is DISILLUSIONMENT.

Disillusionment refers to a feeling of disappointment, frustration, or delusion. Naturally, disappointment implies, in a way, a prior expectation that was set, an illusion that did not materialize. After the relief felt by the end of the pandemic, another war ensued. In February, Russia invaded Ukraine. Lives are lost, abuses of all kinds take place. Like in the Middle Ages, a place that seemed distant and surpassed, the plague was followed by war. However, war cannot be the sole reason for disenchantment. This issue of Arte e Cultura Visual seeks to question and delve into this concept in its broad scope and meaning. Thank you to everyone who contributed.

RUI PIRES CABRAL



Eduarda Neves

Escola Superior Artística do Porto
Centro de Estudos Arnaldo Araújo – Grupo de Arte
e Estudos Críticos (CEAA)

RESUMO Um zapping sobre o nosso tempo. Sem ilusão. Sem desilusão. Apenas mais um dia.

ABSTRACT A zapping about our time. No illusion. No disappointment. Just another day.

PALAVRAS-CHAVE História; Poder; Política; Capital

KEYWORDS History; Power; Politics; Capital

A estrutura de cada êxito é, no fundo, a estrutura do acaso¹

Pouco importa se o comboio parte vazio. Ninguém atravessa a linha. Já todos se mataram inutilmente. Cumprir o 6.º mandamento. As regras são liberdades e violações. A História consome-se entre os destruidores e endurece com a sua própria regeneração. A coragem esgota-se em investidas temperadas. E não anunciou Aquiles na *Iliada* que a vida dos homens seria penosa e que os deuses tinham já engendrado a deplorável humanidade? Não só a transmigração é incapaz de nos devolver almas mais purificadas como não vislumbramos a harmonia da unidade antropocósmica dos pitagóricos.

Conta Jean-Marie Domenach que, numa certa altura, Claude Lévi-Strauss convidou os etnólogos a estudarem a nossa inexplorada sociedade em vez dos papuas e pigmeus. Tendo disponíveis tantos mecanismos de análise e registo, nunca tivemos uma percepção tão imprecisa de nós próprios. Graças à enorme mobilidade, as transformações parecem ser mais rápidas que as dos investigadores: «(...) sob uma certa camada homogénea, a nossa sociedade compartimenta-se e dissimula os aspectos de si própria que repugnam à sua mitologia».² A cada dia nos perdemos em retóricas apocalipticamente heróicas e imagens que nos enviam automatismos programados e imperiosos que se propõem compensar os nossos *deficits*. Entre o *fitness* e o *gadget*, a experiência histórica caminha de maneira vertiginosa para um desígnio sem qualquer finalidade. A teleologia abandonou o seu *telos*. Diariamente reclamamos a eliminação da pobreza, da

1 BENJAMIN, Walter — *Imagens de pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 70.

2 DOMENACH, Jean-Marie — *O retorno do trágico*. Lisboa: Moraes Editores, 1968, p. 312.

desigualdade, da exploração, do desemprego, do género, do racismo, da guerra, do capitalismo, *and so on* — tudo acaba numa espécie de *zapping* reivindicativo e sublimado no paradigma da redenção.

Nada parece fragilizar a capacidade empreendedora do poder disseminada em redes de convívios e valas de corpos em putrefação. O impulso para homogeneizar a subjectividade e organizá-la em função de enunciados universalizantes de referência, potencia os mecanismos de opressão. Procuramos coerências exemplares, as razões em fórmulas que perpetuam as estratégias dos aparelhos institucionais e os modos de agir enraizados. Aumentam as consultas de saúde mental — assim se chama à economia *psi* que reduz os factos sociais a mecanismos psicológicos, como bem sublinhou Guattari. Aclamada em discursos comercializáveis que abraçam uma certa narrativa, a mistificação do *Outro* encerra a má consciência imanente e promete novos amanheceres:

Há toda uma filosofia que pretende edificar-se sobre o “olhar do outro”, que me criaria uma exigência. Mas *que* outro? (...) O grande problema é, contudo, colocado, por esses cinco biliões e meio de “outros” reais que não encontramos, mas que sabemos pertinentemente que existem e que levam, na sua maioria, uma existência heterónima. “Que devo fazer?” é uma questão essencialmente política³.

A miséria sem prazo de validade continua sem encontrar alguma beleza capaz de limitar a impotência da acção política. As ideologias totalitárias — que nunca desapareceram — estão cheias de biografias épicas e dramas morais que culminam numa incontável quantidade de mortos e outros tantos conspiradores. A realidade sempre a lembrar-nos o sentido como farsa, numa espécie de reminiscência apropriacionista do marxismo, ou, se preferirmos, o universo situado na fronteira do enigma. Nada aparece onde esperamos. De tempos a tempos, num excesso de crença, heróis e deuses ocupam o nosso espírito. Subitamente arrastam-nos para desconcertantes circunstâncias que, impiedosas ou admiráveis, organizam a ordem esquematizada da realidade.

Conceptualmente, a ideia de uma “terra inabitável”⁴ cada vez se aproxima mais de uma representação que configura o mundo — as alterações do clima “High and Dry”, constituem outras formas da guerra e da violência. No entanto, a nossa realidade geológica não é apenas humana pois, como sabemos, é a do poder do capital. É este que aparece dissimulado nas narrativas do antropoceno, nos discursos ideológicos da responsabilização de todos e na culpabilização indiscriminada. As alterações climáticas, aliás, estão assinaladas desde há muito na nossa História. O que agora constatamos é

3 CASTORIADIS, Cornelius — *A ascensão da insignificância*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998, p. 140.

4 Cf. WALLACE-WELLS, David — *A Terra inabitável. Como vai ser a vida pós-aquecimento global*. Lisboa: Lua de Papel, 2019. Diz o autor que o Banco Mundial no estudo “High and Dry” refere que as «(...) consequências da mudança climática serão canalizadas essencialmente através do ciclo da água» (p. 127).

que será o sistema climático a entrar em guerra connosco: «Foi isso que o oceanógrafo Wallace Smith Broecker, que ajudou a popularizar o termo “aquecimento global” quis dizer quando chamou ao planeta “animal em fúria”. Também poderíamos chamar-lhe “máquina de guerra”. E todos os dias lhe damos mais armas»⁵.

As marcas humanas não destruíram somente o mundo natural. Multiplicam-se as repressões e pressões quotidianas na vida pública e privada. Silenciam-se e integram-se os contestatários em guetos de aparente democracia. Tudo se precariza. Até a revolução. Já não se trata de construir uma maquinaria prometaica submetida a figuras demagógicas de socialização. A existência torna-se no lugar do empreendedorismo, das conversas de auto-ajuda, do êxito: «(...) os trabalhadores agora trabalham mais e mais duramente, em condições deterioradas e com um pior salário»⁶. O poder continua intolerável apesar das lutas contra a exploração, das reivindicações sociais, das posições de combate. É ainda a sociedade contemporânea que, reforçando o direito ao corpo e articulando-o cada vez mais com o sexo enquanto teatro de operações políticas, reproduz o corpo ideológico em torno do qual se fabricam significados, se regula e define o sujeito. Assim, «(...) contra o dispositivo da sexualidade, o ponto de apoio do contra-ataque não deve ser o sexo-desejo mas os corpos e os prazeres»⁷. A liberdade passou a corresponder a uma das formas do entretenimento.

Praticantes notáveis na exterminação, apenas nos falta aniquilar a espécie humana. Será este o segredo *trend* do especismo. Nobre pretexto e modesta tarefa para a civilização. Todos diluídos na massa enquanto a banalização dos factos ocupa o lugar agonizante da morte. Um sistema no qual todas as relações são empobrecidas por práticas disciplinares e a multiplicidade das formas individuais de existência são condenadas à ordem vigente. Avança o sonho clandestino dos predestinados à catástrofe. São evocados os sintomas dos nossos terrores — o desastre torna-se num sabotador inevitável. Familiarizados com a vitimização, conservamos a miséria de uma realidade que caminha para o abandono. Todos os lugares parecem indiferentes. Nada perturba. A *phronesis* desvanece. A fatalidade é a armadilha. Sempre interminável o conflito entre a insistência de viver e o medo de paralisar. A coragem enterrada na areia da História.

Enquanto concluo este texto é anunciada a morte de um artista maior para quem os filmes resultavam de uma necessidade. Lembro-me de um texto de Paul Veyne que, a propósito de Michel Foucault, conta que um dia este se levanta da mesa de trabalho e lhe diz: «(...) não acha que certas obras mestras possuem uma esmagadora superioridade sobre outras? Para mim a aparição de Édipo cego no final da obra de Sófocles...»⁸. Assim é o cinema de Godard — entre a grandeza do risco e a audácia da

5 *Idem, ibidem*, p. 45.

6 FISHER, Mark — *Realismo capitalista. No hay alternativa?* Buenos Aires: Editora Caja Negra, 2016, p. 137-138.

7 FOUCAULT, Michel — *História da sexualidade I*. São Paulo: Editora Graal, p. 147.

8 VEYNE, Paul — *Critique*. Paris. Vol. XLII, n.ºs 471-472 (1985), p. 933-941.
[texto em linha: <http://michel-foucault.weebly.com> › uploads]

tragédia. Sem ilusão. Sem desilusão. Apenas a fraternidade do amor e a crítica radical ou, como o próprio afirmou, “ter os pés no chão”⁹.

The King is dead:

Os melhores filmes que fiz são exatamente os que não fiz... Gostaria de fazer um dia um filme sobre mim mesmo que se chamaria “Os meus filmes” e que consistiria simplesmente em contar os filmes que não fiz e os filmes que nunca farei¹⁰.

Inventam-se filmes para que seja possível usar certas palavras e imagens. Fracassar num outro lugar: «A história das formas é realmente a embriologia, a história do corpo humano»¹¹.

Como enunciava Driant Zenelli, no pavilhão da Albânia na Bienal de Veneza, 2019, *maybe the cosmos is not so extraordinary*. Talvez nos reste, como diz Hamm a Clov, «(...) uma espécie de imensa piedade»¹². Enquanto não triunfamos sobre a nossa débil condição de humanidade programada e vivemos o aprisionamento comum, ninguém escapa ao que gostaria de ter sido — o devir como horizonte impedido. O que não chegou a ser. A História sem História. Nenhum século é mais nefasto, livre ou virtuoso que outro. Apenas mais um dia.

Just a perfect day.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- | | |
|---|--|
| BECKETT, Samuel — <i>Fin de partida</i> . Barcelona: Fabula Tusquets Editores, 2006. | FOUCAULT, Michel — <i>História da sexualidade I</i> . São Paulo: Editora Graal. |
| BENJAMIN, Walter — <i>Imagens de pensamento</i> . Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. | GODARD, Jean-Luc — <i>Introdução a uma verdadeira história do cinema</i> . São Paulo: Martins Fontes, 1989. |
| CASTORIADIS, Cornelius — <i>A ascensão da insignificância</i> . Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998. | VEYNE, Paul — <i>Critique</i> . Paris. Vol. XLIII, n.ºs 471-472 (1985), p. 933-941. |
| DOMENACH, Jean-Marie — <i>O retorno do trágico</i> . Lisboa: Moraes Editores, 1968. | WALLACE-WELLS, David — <i>A Terra inabitável. Como vai ser a vida pós-aquecimento global</i> . Lisboa: Lua de Papel, 2019. |
| FISHER, Mark — <i>Realismo capitalista. No hay alternativa?</i> Buenos Aires: Editora Caja Negra, 2016. | |

9 Cf. GODARD, Jean-Luc — *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 304.

10 *Idem, ibidem*, p. 305.

11 *Idem, ibidem*, p. 306.

12 BECKETT, Samuel — *Fin de partida*. Barcelona: Fabula Tusquets Editores, 2006, p. 75.



ANA

RITO



EXPECTATIVA E PREENCHIMENTO (UMA DECLINAÇÃO CONTEMPORÂNEA)

Rui Cunha Martins

Universidade de Coimbra
CEIS20; IGC-FDUC; DHEEAA-FLUC

RESUMO Ensaia-se um mapeamento categorial dos regimes de expectativa: campo de experiência; horizonte de expectativa; vontade de preenchimento. Sugere-se que o equilíbrio desta tríade, reconfigurado pela modernidade, é hoje, por seu turno, objeto de reelaboração pelo pensamento contemporâneo. Interroga-se o presente cânone: até que ponto uma certa inclinação do “horizonte de expectativa” para trás, em direção ao respectivo “campo de experiência”, não corresponde a um menor apreço pela possibilidade da sua simétrica inclinação para a frente, em direção a uma “vontade de preenchimento” como que colocada sob suspeita e em estreita dependência do tempo antecedente. Uma postura cautelosa que prolongaria afinal a atitude da modernidade a este respeito, marcada, também ela, por idêntica dificuldade em sequer conceber um preenchimento de expectativas autónomo dos respectivos quadros fundantes e solto no tempo o suficiente para produzir um “novo” não previamente anunciado ou prometido. No final, sustenta-se enfim que a desilusão – esse resultado possível de expectativas não preenchidas – deve ser acolhida não tanto na sua dimensão de fim de algo mas sobretudo enquanto momento de início, onde abraça a possibilidade de um novo movimento expectante.

PALAVRAS-CHAVE Campo de Experiência; Horizonte de Expectativa; Vontade de Preenchimento; Desilusão

ABSTRACT An essay around a categorical mapping of the regimes of expectation, a horizon of expectation, and a will toward fulfillment. It is suggested that the balance of this triad, reconfigured by modernity, is today, in turn, the object of re-elaboration by contemporary thought. The present canon asks itself: to what extent does a particular inclination of the “horizon of expectation” backwards, towards the respective “field of experience,” not correspond to a lesser appreciation for the possibility of its symmetrical inclination forwards, towards a “will towards fulfillment” as if placed under suspicion and in close dependence on the preceding time. A cautious posture that would, after all, prolong modernity’s attitude in this regard, marked by the same difficulty in even conceiving a fulfillment of expectations autonomous from the respective founding frameworks and loose enough in time to produce a “new” that was not previously announced or promised. Lastly, it is argued that disenchantment – this possible outcome of unfulfilled expectations – should be accepted not so much as the end of something, but above all, as a moment of beginning, where the possibility of a new expectant movement is embraced.

KEYWORDS Field of Experience; Horizon of Expectation; Will to Fulfill; Disillusionment

I.

Toda a expectativa pressupõe uma “pré-ocupação” do tempo. Compreende-se porquê: na medida em que toda a expectativa visa ser preenchida, o modo expectante corresponde à presunção de dado *preenchimento* que se espera vir a acontecer adiante e que por isso mesmo é como que “antecipado”. O que é assinalável é que, pese embora esta aparente obsessão com o futuro de uma expectativa como que debruçada sobre o curso do tempo, o cânone nesta matéria seja ainda assim cauteloso, sugerindo um movimento de tração à retaguarda como impulso primordial dos regimes de expectativa; e, o que é mais, sugerindo mesmo a prioridade dos elementos de *antecedência* na definição do caráter a tomar pelo próprio preenchimento. Deste ponto de vista, qualquer preenchimento de expectativas, até indicação em contrário, será sempre o preenchimento projetado a partir do acumulado das experiências e do que, a partir destas, se presume expectável, quer dizer, a partir do que, acontecendo regularmente, tenderá a voltar a acontecer. A expectativa, pois, fundiria presunção e normalidade; e, por consequência, qualquer preenchimento sê-lo-ia sempre em referência a esta normalidade, ou seja, a uma rotina compreensiva prévia a si, a qual, afivelando-o, lhe limitaria a amplitude do arranque.

Ora, se é aceitável este apego a um vínculo condicionante na origem do gesto expectante e como que consubstancial a ele, a interrogação que aqui se levanta é a de saber até que ponto esta inclinação do “horizonte de expectativa” para trás, em direção ao respectivo “campo de experiência”, não corresponde a um menor apreço pela possibilidade da sua simétrica inclinação para a frente, em direção a uma “vontade de preenchimento”- como que colocada sob suspeita e em estreita dependência do tempo antecedente. Uma postura cautelosa que prolongaria afinal a atitude da modernidade a este respeito, marcada, também ela, por idêntica dificuldade em sequer conceber um preenchimento de expectativas autónomo dos respectivos quadros fundantes e solto no tempo o suficiente para produzir um “novo” não previamente anunciado ou prometido.

II.

Vejamos as razões do cânone mais de perto. Assinala Fernando Gil o modo nítido como o pensamento *wittgensteiniano* associa regularidades e expectativas: «A nossa expectativa antecipa o acontecimento. Neste sentido, ela faz um modelo do acontecimento»¹. São notáveis, de resto, os sucessivos desdobramentos desta ideia que se recolhem da obra *wittgensteiniana*, a exemplo daquele que sustenta que «(...) uma expectativa está encastoadada (*eingebettet*) na situação de que brota (*entspringt*) [e que] o mesmo se pode

1 GIL, Fernando - *Tratado da evidência*. Lisboa: IN-CM, 1996, p. 67.

dizer da intenção (*Absicht*), [a qual também] está encastrada na situação, nos costumes e nas instituições humanas»².

Gil retira desta leitura as devidas consequências: «(...) faz parte das condições do exercício da linguagem, da sua gramática, uma crença fundada na estabilidade de um grande número de fenómenos e de comportamentos, ou, por outras palavras, uma presunção de uniformidade; toda a expectativa assenta nesta hipótese de constância»³. Não admira, pois, a relação de proximidade entre o estado de expectativa e o estado de ajustamento ou conveniência. A complementaridade entre ambos é patente. Quer isto dizer, para os propósitos da nossa reflexão, que, nesta ótica, é de fato o ajustamento à normalidade que, em rigor, solicita o preenchimento. A projeção de um conhecimento prévio naquilo que há-de vir, modelo por excelência da parêntese expectativa/preenchimento, embraia na experiência. Por isso se torna possível afirmar, no seguimento da passagem atrás citada, que «(...) a expectativa reporta-se sem intermediário à realidade»⁴.

Eis por que se pode sustentar, nesta linha de raciocínio, que, sempre que o acontecimento previsto é constatado, estávamos de alguma forma “preparados” para a constatação⁵. Será isto, presumivelmente, o *sentimento de preenchimento*. Ele corresponderá, nesta perspectiva, à satisfação de algo que começa por se apresentar como um *desejo* e que, de uma maneira ou de outra, deve ser cumprido. Aflora, neste ponto, uma interrogação pertinente: qual a disponibilidade da expectativa para ver frustrado esse sentimento e para ser invadida pelo sentimento de insatisfação? Qual a disponibilidade da expectativa para se desdobrar em desilusão?

Pouca, ao que parece. Deve, inclusive, supor-se que o horror da expectativa ao vazio, ao silêncio e à demora traduz essa menor disponibilidade. A convivência da expectativa com o regime epistémico da *evidência* radica aqui, nesta preferência pelo imediato. Trata-se de comprimir a distância entre o expectável e o realizável, deslocando, se necessário for, o campo da experiência e a regularidade do que se repete – feitas normalidade – para o lugar do preenchimento, e prescindindo, nesse movimento de fusão entre o que se sabe e o que se espera, de mecanismos de despistagem ou de operadores de constrangimento sobre a “irrecusável” evidência daquilo que, porque é repetidamente sabido, se supõe ser aceite, sem mais, como previsível.

2 *Idem, ibidem.*

3 *Idem, ibidem.*

4 *Idem, ibidem*, p. 70.

5 *Cf. idem, ibidem*, p. 74.

III.

Em suma, qualquer esforço de mapeamento do que regista a matéria canónica a respeito dos *regimes de expectativa* deverá então reter os seguintes pontos: (i) a expectativa inspira-se no real e arranca dele, estimando-o enquanto *campo de experiência* (reduzido de tudo aquilo que costuma acontecer e repetir-se, segundo padrões de “normalidade”) por ela filtrado a fim de eleger o que pode presumir-se como expectável; (ii) dado que o expectável visa ser respondido, toda a expectativa antecipa um determinado *preenchimento*, podendo dizer-se que a projeção de um conhecimento prévio naquilo que há-de vir é o modelo por excelência da *parelha expectativa/preenchimento*; (iii) o sentimento de preenchimento corresponde à satisfação de algo que começa por se apresentar como um *desejo* e que, de uma maneira ou de outra, deve absolutamente ser cumprido; (iv) em resumo, qualquer regime de expectativas compreende três elementos categoriais: um dado *campo de experiência*, um dado *horizonte de expectativa* e uma dada *vontade de preenchimento*.

Este é, portanto, o modelo genérico. Sucede – eis um aspeto da maior relevância – que cada conjuntura histórica tratou, como ainda trata, de o apropriar a seu modo. É por isso que, apesar da sua manifesta estrutura tripartida, a história dos regimes de expectativa, expressão, de resto, da dos regimes de temporalidade, é bem mais a dos investimentos preferenciais em um ou dois dos componentes estruturantes do que a de um completo acolhimento da tripartição. É o caso da modernidade, que parece ter enxaguado o sentimento expectante por via da respectiva redução ao binómio campo de experiência/horizonte de expectativa (no quadro de um trabalho de valorização preferencial do segundo, conforme mostrou Reinhart Koselleck⁶).

Donde, justifica-se admitir que a gestão moderna das expectativas, por mais que apresente, ainda hoje, uma força de adequação notável à maioria das formas de vivência do tempo, é, também ela, o resultado de um trabalho e de uma apropriação específica, historicamente situado, daquele modelo; até porque só entendendo isto poderemos aceitar que o aparecimento de desafios históricos de novo tipo possa hoje exigir reformulações aos mecanismos expectantes disponíveis, nomeadamente ali onde a matriz moderna destes se revela escassa para dar conta de expectativas emergentes em sociedades complexas. Em concreto: se, conforme se explicará de seguida, a estética moderna parece ter minorado ou pelo menos cercado por antecipação o terceiro elemento da tríade, a *vontade de preenchimento*, já os regimes de expectativa contemporâneos não prescindem da mobilização deste elemento em novos moldes, não apenas apondo-o à *parelha experiência-expectativa* como também conferindo-lhe uma particular nuclearidade no seio do dispositivo expectante. De resto, o contemporâneo é mesmo indissociável de um entendimento do tempo como objetivação potencial de dados modos de preenchimento.

6 Cf. KOSELLECK, Reinhart – *Le futur passé. Contribution à la semantique des temps historiques*. Paris: EHESS, 1990, p. 166.

É conhecida a tese *koselleckiana*: a *aceleração* do tempo histórico, essa marca característica da modernidade, é garantida por via de um distanciamento progressivo entre essas duas metacategorias históricas que são “campo de experiência” e “horizonte de expectativa”. A consagração de que então beneficiam noções como “progresso”, “transição” e “novo” empurram a vivência do tempo e a realização da História para o lado da expectativa, mais do que para o lado da experiência, aparentando romper o equilíbrio entre ambas as categorias e privilegiando o *horizonte*, sede da constructibilidade, em detrimento da experiência⁷.

Deveremos porém admitir, contra Koselleck ou para lá dele, que a modernidade não apenas produz uma inclinação do binómio para o lado da expectativa como produz, nesse mesmo gesto, uma exclusão de um *tertium genus* situado a jusante da expectativa. Apaixonada pelo futuro e convicta da possibilidade então aberta da respectiva construção, e justamente ao levar a sério essa paixão, a modernidade não poderia de maneira nenhuma deixar esse futuro em aberto ou disponível para ser *preenchido*, pois tudo se jogava na organização, domesticação e apropriação do que seria suposto esse futuro vir a ser. Daí que a modernidade não ambicione desprender-se da lógica binária no âmbito da qual trabalha a gestão das expectativas. Não abre para uma tríade. Em vez disso, mais parece fechar o horizonte à ação do seu “terceiro excluído”.

Importa compreender este aspeto. Ao estabelecer que o sujeito histórico está permanentemente situado entre um campo de experiência e um horizonte de expectativa – e por mais que este último não cesse de reivindicar a sua independência daquele –, a modernidade fixa uma temporalidade apesar de tudo alimentada por dado passado. A expectativa é possível, mas embraia, por definição, na experiência. A mola que espoleta a ação está assente num capital acumulado de histórias feitas História. Só há horizonte se houver percurso. A expectativa merece-se. Por consequência, só está aberto o futuro para um presente que saiba previamente reconhecer os futuros, cumpridos e incumpridos, do seu próprio passado. Por mais que a obsessão moderna pela *tabula rasa* tenha imposto uma permanente estética de rutura, o movimento assim gerado reportar-se-á sempre àquilo que ele deixa para trás, a essa experiência cuja utilidade é a de referência a ser ultrapassada.

Menos simpática apareceria, aos olhos da modernidade, essa outra via que passaria por concentrar esforços no que sucede para lá da expectativa, estruturando o conceito não já sobre a dualidade “campo de experiência *versus* horizonte de expectativa”, mas sobre a dualidade “horizonte de expectativa *versus* vontade de preenchimento”. Mas isso, na perspectiva moderna, equivaleria a confundir “perigosamente” a construção do Futuro com a construção dos futuros. Na realidade, em boa estética temporal moderna, o horizonte não está totalmente disponível para todo e qualquer tipo de ex-

pectativas. Ele configura um horizonte de esperança, eventualmente de salvação, mas não, forçosamente, um horizonte de incondicional realização onde, por norma, as mais diversas expectativas devam ser preenchidas. O "teatro dos sonhos" não está aberto. É por isso a *esperança*, mais do que o *preenchimento*, aquilo que é oferecido pela gestão moderna da expectativa.

De alguma maneira, a *vontade de preenchimento* é vítima de uma contração na linha da temporalidade: é como se a expectativa processasse, neste esquema, um desdobramento funcional que a leva a ser em simultâneo a expectativa que ela é e o preenchimento em que ela deveria desembocar. Porque, a partir do momento em que o mecanismo se inclina para um dos seus pólos, instalando o seu cerne sobre a relação de consequência entre experiência e expectativa, então esta última, quando descola, fá-lo já enquanto resposta, desempenhando já funções de preenchimento. A expectativa já é, aqui, o próprio preenchimento. Coincide com ele na medida em que ela mesma se oferece ao campo de experiência como o horizonte que ele solicita. E mesmo nos casos, como o dos "amanhãs que cantam", ou o dos perfetibilismos cientistas, em que a barreira da esperança surge como que rompida em favor de uma consumação de determinadas expectativas, mesmo aí dificilmente se poderá dizer que o horizonte fica disponível, porque a expectativa, ao consumir-se, vira aí *linha*, ao longo da qual – mas não fora dela – deve o preenchimento passar a ter lugar. Donde: o preenchimento tem afinal vigência no âmbito do paradigma moderno de regime de expectativas? Terá. Mas ele ou é antecipado para o modo da esperança, ou é aprisionado sob o modo da promessa.

V.

É este paradigma que me parece passar hoje por importantes correções, decorrentes, no fundamental, de uma flexão do regime de expectativas em direção ao preenchimento. Algo próximo de uma devolução desse regime ao sistema triádico que ele não pode deixar de apresentar, pelo simples motivo de que lhe é inerente. Porque, conforme o sabe, desde sempre, a tradição filosófica e política a este respeito, não há regime de expectativas que possa dispensar o momento do preenchimento: «(...) toda a expressão de expectativa convoca o estado de coisas que a preencherá»⁸. A identidade dos dois termos da equação está ligada à do outro, pertencendo-se mutuamente: «(...) a expectativa fixa o regime do preenchimento mas, sem a possibilidade principal, no nosso mundo, de preenchimentos, não poderia também haver expectativas»⁹.

Não há por isso como negar ao preenchimento um lugar de pleno direito no âmbito dos regimes de expectativa. Que a modernidade tenha muitas e boas razões para lhe reduzir espaço e acesso, pode até compreender-se. Tem por certo a ver com uma

8 Wittgenstein apud GIL, Fernando - *Tratado da evidência*. Op. cit., p. 75.

9 *Idem, ibidem*, p. 76.

suspeita, mais do que fundada, de que a eleição do preenchimento como pólo primordial dos regimes de expectativa consubstanciaria um incómodo acolhimento de dimensões de imprevisibilidade, contingência e acaso ao nível de regimes de historicidade e de vivência do tempo idealmente destinados a instruir horizontes de previsibilidade e narrativas perfectibilistas. Ideais manifestamente estranhos ao sentimento de preenchimento. Na verdade, «(...) o preenchimento de uma expectativa é um dos eixos conceptuais da evidência», razão pela qual «(...) o par expectativa/preenchimento pertence à arqueologia da evidência; ele é uma estrutura "arcaica" da compreensão»¹⁰. O "contentamento preenchido pela plena posse da coisa visada" é de natureza alucinatória e essa pretensão de plenitude traduz, com efeito, "o arquétipo do preenchimento, [isto é] o encaixe sem espaço vazio, o engaste, a soldadura"¹¹, a impossibilidade de frustração de um desejo. É provável que semelhante perfil possa explicar os esforços de controlo sobre o preenchimento – os ensaiados pela modernidade, do mesmo modo que os que, hoje, o cânone prolonga de modo subtil, ora apostando na redução do preenchimento à condição de *não dito* da expectativa, a jusante desta, ora estribando-o sobre condicionantes de regularidade susceptíveis de reduzir a imprevisibilidade desse "salto" para diante que ele constitutivamente também é.

O fato é que esse "não dito" e esse "salto", afinal, nunca deixaram de estar-aí, trabalhando, como expressão da evidência que são, a partir de poderosos operadores da ação, como o *desejo*. São estes operadores que, desde o momento em que a conjuntura histórica passa a dar mostras de alguma turbulência de conceitos, alguma complexificação das práticas e, sobremaneira, de alguma insatisfação no relativo às suas narrativas canonizadas, aos seus horizontes de temporalidade, à sua inscrição no tempo histórico e aos seus patamares de realização, esses operadores, dizia, encontram o pretexto ideal para a sua maior ativação, assegurando uma dimensão concretizadora que se propõe viabilizar a passagem ao ato no quadro do horizonte de expectativa. Semelhante processo não passa por uma obliteração da reconhecida importância do campo de experiência no quadro dos regimes de expectativa ou pela sua pura substituição pelo pólo oposto. Não funciona assim. A estratégia do "operador desejo" corresponde mesmo à intensificação de uma dada experiência do mundo. É dela que o desejo arranca. «O desejo é uma função de intensificação, de ligação e de transformação; ele assegura uma dupla operação, num só tempo: uma certa experiência do mundo, na intersecção dos suportes sensoriais da evidência com a sua interpretação linguística, transforma-se numa inteligibilidade patente e em acto»¹². Convém aqui ao nosso raciocínio a leitura *deleuziana* do desejo enquanto fluxo incessante e permanentemente renovado. Um desejo que não se esgota *freudianamente* na descarga do prazer, mas que a prolonga em novos e sempre renovados desejos, numa dinâmica que bebe um pouco de tudo aquilo com que se cruza e que nesses cruzamen-

10 GIL, Fernando - *Modos da evidência*, Lisboa: IN-CM, 1998, p. 65.

11 Cf. *idem*, *ibidem*, p.73.

12 *Idem* - *Tratado da evidência. Op. cit.*, p. 21.

tos encontra desdobradas motivações para continuar a desejar¹³. Encarar de frente estes cruzamentos e motivações, estruturantes, por seu turno, de outros tantos movimentos expectantes e de outras tantas direções do correspondente preenchimento, é, tudo o indica, a tarefa hoje requerida ao contemporâneo.

VI.

Em síntese. O significado da torção hoje imposta ao regime moderno de expectativas (quer dizer: a propensão contemporânea para uma autonomização dos modos de preenchimento das expectativas, por contraste com a sua ancoragem em passados e futuros pré-definidos e timidamente disponíveis à la carte) não deve ser lido em termos de decadentismo ético, ou de um culpabilizante veredicto “presentista”, mas sim de reivindicação de uma mais descomplexada relação com o pólo do preenchimento. Claro: se pensarmos que esta abertura do regime de expectativas ao seu “terceiro excluído” é contemporânea da afirmação do capitalismo como estética (p)referencial de alguns modelos de temporalidade, é inevitável que algumas versões deste “preenchimento independente” sejam, pois, muito naturalmente, as de produtos prontos a ser consumidos. Nem por isso me parece legítimo culpabilizar um preenchimento em rota de evasão dos quadros de enquadramento moral que o tornavam previsível. Necessitamos dele em modo contingente.

Acresce um ponto abonatório. É inevitável que uma estética de abertura das expectativas ao seu potencial de preenchimento, ao acarretar uma multiplicação dos modos de este se cumprir, tenha por resultado, de igual forma, uma multiplicação dos modos de desilusão. Convirá estimar em todo o seu alcance este desenlace: é que a desilusão é logo ali, no exato ponto da falha, condição do novo. Associada, por norma, a um estágio de fim, a desilusão é também início; talvez mesmo o preço digno a pagar para que algo possa – novamente – ter início. Um novo horizonte de expectativas; uma nova vontade de preenchimento; talvez até um campo de experiência inusitado para o horizonte em causa; seguramente uma nova modalidade de conexão entre esses vários elementos. Perfilado no ponto exato e cortante da desilusão, o indivíduo recupera a sua história particular, desprovida de inscrição imediatista nas narrativas englobantes e nos adquiridos emocionais. É como se, através dela, o regime de expectativa sobreviva ao consenso depressivo do senso comum entronizado enquanto regime de opinião.

13 Cf. DELEUZE, Gilles - *Milles plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980, p.80.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGACINSKY, Sylviane – *Time passing: modernity and nostalgia*. New York: Columbia University Press, 2003.
- DELEUZE, Gilles – *Milles plateaux*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- GIL, Fernando – *Tratado da evidência*. Lisboa: IN-CM, 1996.
- *Modos da evidência*, Lisboa: IN-CM, 1998.
- HELGESSION, S.; SVENUNGSSON, J. (ed.) – *The ethos of History: time and responsibility*. New York: Berghahn, 2018.
- KOSELLECK, Reinhart – *Le future passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris: EHESS, 1990.
- *Historia/historia*. Madrid: Ed. Trotta, 2004.
- ROVELLI, Carlo – *L'Ordine del tempo*. Milano: Adelphi Edizione, 2017.
- SAFATLE, Vladimir – *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- WITTGENSTEIN, Ludwig – *Tratado lógico-filosófico*. Lisboa: FCG, 2000.

LUÍS
GASPAR

MANUEL



"Game Over" de Manuel de Freitas, Luís Manuel Gaspar, 2002.
Acrílico sobre papel.

à memória de Mário Alberto

Manuel de Freitas

Edições Averno

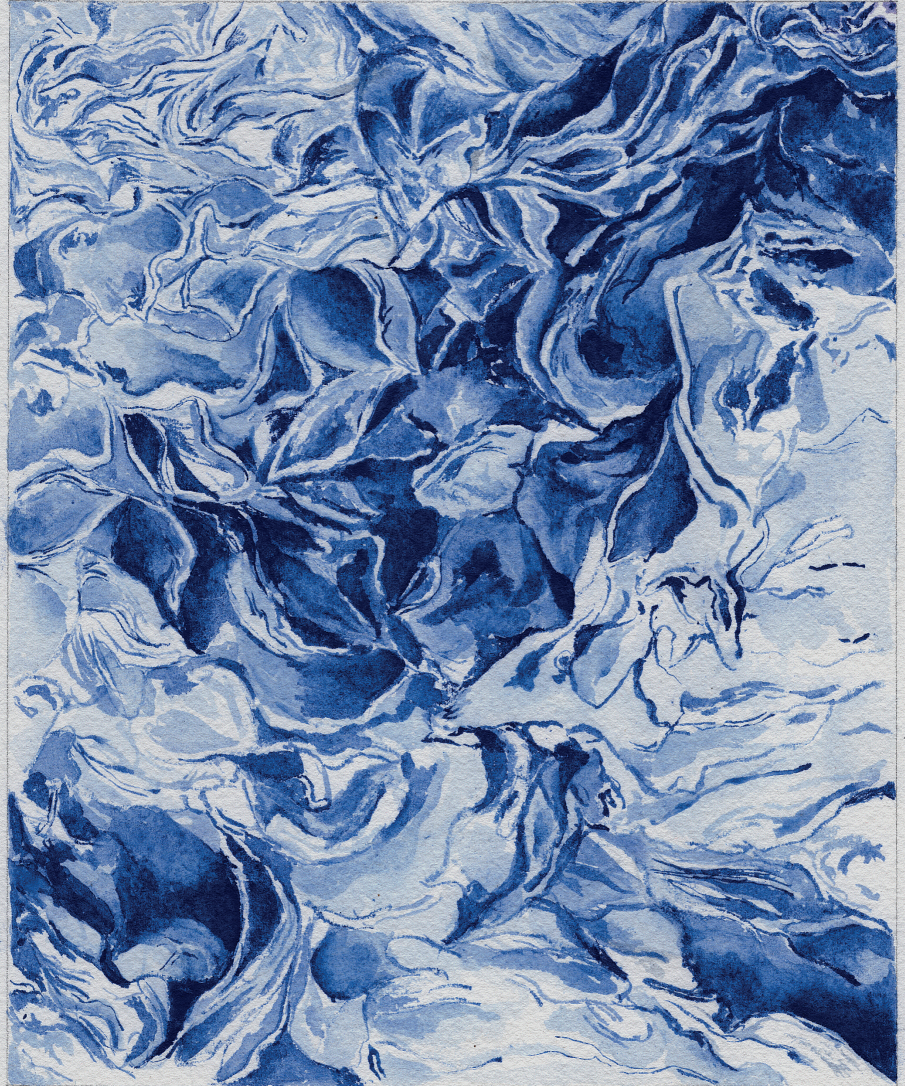
Não sou saudosista, até porque sempre tive grandes dúvidas de que haja épocas dignas de serem vividas. Muito menos, acrescento, serei saudosista do que não vivi. E não conheci, infelizmente, o Mário Alberto. Gostava muito de me ter embebedado com ele, mas não calhou. Quando cheguei a Lisboa, já o Parque Mayer era uma ruína pouco aliciante, sem a corrosão ou magia de outros tempos. Havia, é certo, algumas tabernas. Mas a própria Baixa foi definhando; as livrarias transformaram-se em bordéis, os cafés foram-se tornando irrespiráveis, incompatíveis, quase todos, com a minha obscena vontade de fumar. Resta o *Estádio*, na sua triste e azul teimosia. Nunca morri de amores pela *Trindade*, e a estátua pouco equestre do Pessoa matou-me de vez a *Brasileira*.

Não houve, repito, tempos melhores. Mas seria outra coisa, fatalmente preferível, encontrar num desses cafés o Manuel de Castro, o António José Forte, o Mário Cesariny, o Ernesto Sampaio – ou o Mário Alberto, claro. Hoje temos a pouca sorte de assistir à “criação ao vivo”, como se a literatura fosse uma matança do porco, em directo. Temos, enfim, poetas muito mediáticos, gente deveras talentosa e os cagalhões ampliados da Joana Vasconcelos. Uma colorida tristeza, se virmos bem.

*

E é aí, se me dão licença, que eu elogio sem hesitações a grande desrazão do Luiz Pacheco, o solene manguito do João César Monteiro ou o destravamento imparável do Mário Alberto. Falíveis, como todos nós, tinham porém a enorme saúde de chamar *putas* às putas, *cretinos* aos cretinos, *imbecis* aos imbecis, *Fernando Namora* ao Fernando Namora. Agora a telenovela é outra, meu saudoso quantos-Césares-fui, e vai de certeza acabar mal. Todo e qualquer Parque Mayer ficou ofuscado pelos Circos Chen da literatura em *tournee*, tão linda que até faz chorar. Seja. Mas guardem, nos vossos bolsos encardidos, uma ou duas lágrimas para quem preferiu a canga jovial da liberdade, o sacrossanto direito de vos poder mandar à merda sem atalhos.

DANIELA LISBOA GOMES



Escamada, Daniela Lisboa Gomes, 2022.
Pigmento azul ultramarino sobre papel.

Isabel Nogueira

Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes,
Universidade de Lisboa (CIEBA)
Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA)

RESUMO Na Primavera de 2021, o coreógrafo e bailarino Paulo Ribeiro convidou-me para escrever um texto que acompanhasse o espectáculo, a estrear no Outono desse ano, que assinalaria os 25 anos da companhia que dirige. O tema do espectáculo foi o FALHAR, e estreou no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, com o título *Segunda 2*. Este foi o texto, embora não na sua totalidade, dito pelos bailarinos e expressamente concebido para o espectáculo em questão.

PALAVRAS-CHAVE Falhar; Dança; Companhia Paulo Ribeiro; Espectáculo

ABSTRACT *In the spring of 2021, choreographer and dancer Paulo Ribeiro invited me to write a companion piece for the show, to be premiered in the fall of that year, which would mark the 25th anniversary of the company he directs. The show's theme was FAILURE, which premiered at Centro Cultural de Belém, in Lisbon, under the title Segunda 2. This was the text spoken by the dancers and expressly created for the show.*

KEYWORDS *Failure; Dance; Paulo Ribeiro Dance Company; Show*

Falhar é um verbo intransitivo. Basta-se a si próprio e não necessita de especificação. Falhar é falhar. E pronto. Falhar alastra-se. É impossível, pelo menos ao início, circunscrever o falhar.

Falhar ganha corpo, expande-se. Estica-se, alastra-se, ocupa espaço e tempo. É uma espécie de lava de vulcão, capaz de queimar tudo à sua passagem. Curiosamente, também aqui, o solo se torna mais fértil e produtivo.

Falhar implica risco, acção e intenção. Sem acção não existe possibilidade de falhar. Significa que se sonhou, investiu e tentou. Por isso foi possível falhar.

Havia um homem que falhava com alegria e convicção, precisamente porque tinha objectivos. Por isso falhava, por ter objectivos. O que é excelente. É vida em movimento.

Falhar é coisa de optimistas. Os pessimistas não arriscam. Por conseguinte não falham. A falha é um modo operatório do ser.

A falha é o modo operatório do ser. É fundamental. Um conjunto de sucessos não poderia ter essa designação, pois não saberia reconhecer-se como tal. Não conheceria a falha.

Na verdade, o sucesso é a superação da falha. Tal como o movimento, ou mesmo a nota musical, só existe em relação à pausa. Ou seja, ao vazio e ao estático.

Havia um homem que corria desalmadamente, sem objectivo. Não se sabia se estava a falhar ou a ter sucesso. Parou e morreu. Terá falhado? Terá sido sucedido? Nunca o saberemos.

Havia uma mulher que corria desalmadamente, em círculos. Parou e morreu. Terá falhado? Terá sido sucedida? Nunca o saberemos. Ambos estavam apenas a fazer o que é suposto: existir na coordenada do espaço com o tempo.

A falha não conhece limite, ao contrário do sucesso. Tal como a beleza, o sucesso tem uma organicidade, um limite, uma circunscrição. Por seu lado, a falha é etérea, espacial, expansiva. A falha pode ser uma totalidade, um buraco negro.

Naquele fim de tarde, julgava-se que o dia não tinha mais nada para oferecer. Antes de ser engolido pela noite. Ou seja, antes de falhar perante ela. Mas tinha. Na madrugada o jogo invertia-se. Não se pode fiar nas aparências. É tudo uma questão de tempo e de recolocação. A contagem faz-se sempre até ao fim. E recomeça.

O homem brincava com a navalha afiada. O que seria ter sucesso? O que seria falhar? Cortar ou fechá-la? É sempre uma questão de perspectiva, talvez de probabilidade. A potência nunca falha. Nem nunca tem sucesso.

A música começava. Parava. Recomeçava. Não se percebia se era assim ou se era uma falha. Talvez não fosse suficientemente importante. O ruído da navalha intercalava com o da música. Ambos, a seu modo, falhavam. Falhavam reciprocamente.

A mulher insistia em sentar-se no banco de três pernas. O banco ficava consistente sem ninguém sobre ele. O que é antagónico à função de um banco. Sempre que a mulher se tentava sentar caía. E assim sucessivamente. O banco falhava precisamente quando se lhe exigia que fosse um banco.

Falhar é fácil e difícil. É fácil falhar. É difícil o resultado da falha. E tudo volta ao início, num apanhar de cacós. Apanham-se os cacós como se fosse possível acarinhar a falha. Embalá-la.

Aos poucos, a falha vai-se tornando numa visita de casa, quase numa amiga. Uma potencial confidente em noites de chuva, em que os lobos uivam ao longe. E as nuvens andam mais depressa.

A falha começa a pertencer ao ser. Falhar é, afinal, estar vivo. Ser-se vivo. É ser consigo e com o Mundo. Numa total possibilidade.

Amanhã, logo se vê.

PAULIANA VALENTE PIMENTEL



MARTIN HEIDEGGER: A DESILUSÃO DA TÉCNICA E A VERDADE DA ARTE EM 7 BREVES PONTOS

José Carlos Pereira

Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa
Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes,
Universidade de Lisboa (CIEBA)
Revista *Arte Teoria* (CIEBA)

RESUMO Assumido o questionar como a criação de um caminho de pensamento que passa pela linguagem, Heidegger confronta a conceção instrumental da técnica com a sua conceção ontológica, isto é, pensar a liberdade de trazer ou «abrir a nossa Pre-sença à essência da técnica». O filósofo recupera a meditação da técnica como figura da modernidade — o que se adivinha uma grande desilusão, pelo fato de o ser não poder ser dito pela linguagem técnica, mas apenas pela linguagem artística —, e prenuncia o fim da filosofia, ou a sua “última” tarefa enquanto pensamento que deve trazer à compreensão a questão da técnica no âmbito da pergunta pela arte. Para trilhar este caminho, Heidegger recupera a diferença ontológica, esquecida pela metafísica, e re-elabora a noção da verdade à luz do pensamento inaugural dos gregos.

PALAVRAS-CHAVE Heidegger; Arte; Técnica; Origem; Desilusão

ABSTRACT Assuming questioning as the creation of a path of thought that passes through language, Heidegger confronts the instrumental conception of technique with its ontological conception, that is, thinking about the freedom to bring or “open our Presence to the essence of technique”. The philosopher recovers the meditation of technique as a figure of modernity — which is a great disappointment, because being cannot be said through technical language, but only through artistic language — and foreshadows the end of philosophy, or its “last” task as a thought that must bring to understanding the question of technique within the scope of the question for art. To follow this path, Heidegger recovers the ontological difference forgotten by metaphysics and reworks the notion of truth in light of the inaugural thought of the Greeks.

KEYWORDS Heidegger; Art; Technique; Origin; Disillusionment

Introdução

A estruturação progressiva do pensamento de Heidegger e a eclosão da pergunta pela origem da arte ocorrem no quadro da reflexão acerca da essência da verdade como acontecimento apropriativo — verdade que se doa e se vê na obra de arte, face à determinação de qualquer ente, inclusive o *Dasein*. O ser, ele-mesmo, constitui-se, assim, a pergunta fundamental da filosofia.

A arte e a beleza estão originariamente ligadas à questão da verdade como presença, ou doação do ser, exorbitando a tradicional correspondência metafísica entre a esfera do sensível e a esfera do suprassensível, determinada pela lógica. No contexto do pensar *heideggeriano*, a obra de arte deverá ser vista estruturalmente através do combate Terra-Mundo, já que é o seu modo elaborado – isto é, produtor de um Mundo –, que permite o acesso do ser humano ao ente. Desta maneira, a criação surge como o próprio movimento do ser, nele se inscrevendo a dependência da própria temporalidade em relação à obra de arte como acontecimento, entendendo-se, no limite, a verdade como o fenômeno de desocultação que ocorre na transição do não-ser ao ser. O questionamento da criação, como caminho de pensamento que ocorre na linguagem, concilia-se com o questionamento resultante do confronto entre a dimensão instrumental da técnica e a sua dimensão ontológica, cabendo à filosofia a tarefa última de trazer à compreensão o domínio da técnica (*Ge-Stell*) como o modo de ser que o próprio ser humano, enquanto *Dasein*, poderá já não dominar.

Pensar culmina agora na ação decisiva de averiguar o modo de pertença entre *Physis* e *Techné*, a partir da dimensão ontológica que as congrega, e é exatamente este ponto que Heidegger considera impensado no pensamento inaugural dos gregos. O que vige na técnica é o impensado oculto na metafísica ocidental: impensado que Heidegger considera já manifesto, em larga medida, na arte modernista, enquanto modo técnico da manifestação da verdade.

1. A essência da verdade como direção das reflexões sobre a arte

A arte é um modo de produzir, tal como os gregos intuíram, mas este modo de produzir é, em si mesmo, um saber humano, que não se confunde, ou subsume, a um saber eminentemente técnico, ou artesanal, como historicamente foi entendido. A técnica é um modo de proceder – um saber acerca do ente, ou seja, um saber que sustenta e orienta o irromper do ser humano em relação ao ente¹. Neste sentido, a arte na sua relação com a técnica é um saber – técnica como um proceder – um deixar chegar.

Partindo também do pensamento primordial dos gregos acerca do ser, Heidegger propõe a aprendizagem do ser como “um vir à presença”, dada a sua permanência,

1 Cf. HEIDEGGER, Martin - *Nietzsche*. Barcelona: Ariel, 2016, p. 84.

em contraste com o ser como posição, à maneira *kantiana*, mesmo se este último deriva inexoravelmente da permanência e conseqüente presença do ser. O *Logos* como o dizer, manifestado na linguagem, indicia e indica, ou seja, traz ao pensamento a dignidade do que é digno de ser pensado².

Heidegger critica a queda histórica deste saber na estética, a qual deriva, na sua feição moderna, de uma transformação da História: o ser humano, enquanto sujeito – categoria consagrada na época moderna –, erige-se como juiz ou instância na qual se decide a experiência, a determinação e a configuração do ente. A verdade transformou-se com Descartes no produto de uma autoconsciência do eu individual (*cogito ergo sum*; *cogito me cogitare*), constituindo-se doravante o ente na medida de todos os outros, ou de tudo o que aspira a ser tomado como tal³. Por oposição a esta transformação da própria História, Heidegger afirma que é a arte que revela o ente, e o preserva nessa revelação. A arte e a obra serão, então, o “caminho” ou a “residência” do ser humano, na qual se abre a verdade do ente em toda a sua totalidade. No ensaio *A origem da obra de arte*⁴, a verdade já não se identifica com o ser nem com o sentido do ser – a verdade surge como o próprio acontecimento da coisa mesma, que só na obra de arte se descobre. A verdade consiste agora no seu próprio acontecer; ou seja, se, em *Ser e Tempo*, Heidegger pergunta pelo sentido do ser, agora, em *A origem da obra de arte*, pergunta pela verdade do ser.

O sentido da arte é, na sua essência, uma origem, ou seja, o modo como a verdade se torna um ente, que determina o próprio devir histórico da verdade, aí se abrindo o destino histórico de um povo. Será também pelo facto de a arte constituir o ser-aí histórico de um povo que, abrindo o caminho aqueles que a criam e resguardam, se constitui na origem da obra de arte⁵; no limite, e como afirma Heidegger: «Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra. “Pôr” [setzen] quer aqui dizer “deter” [zum Stehen bringen]»⁶.

Neste contexto, poderá ser tempo de perguntar: o que é, afinal, a beleza para Heidegger? No escrito breve sobre a *Madonna Sixtina*, o filósofo afirma que »A verdade da imagem é a sua beleza»⁷. Isto quer dizer que a verdade [*Aletheia*] que se des-oculta na obra revela a essência da obra, isto é, revela a pro-veniência do ser humano através da manifestação “ek-sistente” do *Dasein*. A beleza é esse “esplendor” do ser que aparece na sua totalidade – o aparecer do ser na verdade da obra, e enquanto obra, é que constitui a beleza.

Na verdade, reside o poder da arte, a sua força de criação e a sua liberdade – no resplendor dessa verdade reside a beleza.

2 Cf. *idem* - *Marcas no caminho*. Petrópolis; Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008, p. 486.

3 Cf. *idem* – *Nietzsche*. *Op. cit.*, p. 85.

4 Ver *idem* - *A origem da obra de arte*. In Heidegger, Martin – *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

5 Cf. *idem*, *ibidem*, p. 84.

6 *Idem*, *ibidem*, p. 31.

7 *Idem* - *Sobre a Madonna Sixtina*. *Filosofia: Publicação Periódica da Sociedade de Filosofia*. Vol. III (1989), p. 77.

2. O ser-ele-mesmo como a pergunta da filosofia

Para Heidegger, a metafísica tradicional consistiu na tarefa de questionar o que vai além do nada, ou seja, o ente, de modo a compreendê-lo, esquecendo que o nada se apresenta como pertencente ao ser do ente – invocação da lógica de Hegel –, para justificar o nada como condição de transcendência do ser-aí⁸, constituindo-se a metafísica, igualmente para Heidegger, como acontecimento fundamental do ser-aí⁹. De outro modo, podemos afirmar que a suspensão no nada é a condição para atingirmos o ser, e a filosofia só poderá dedicar-se à conquista das suas tarefas, isto é, ir ao encontro do pensar do ser-aí na sua totalidade:

(...) primeiro, o abrir espaço para o ente na totalidade; segundo, o abandonar-se no nada, quer dizer, o libertar-se dos ídolos que cada qual possui e para onde costuma refugiar-se subrepticamente, e, por último, permitir que se desenvolva este estar suspenso para que constantemente retorne à questão fundamental da metafísica que domina o próprio nada: Por que existe afinal o ser e não antes o Nada?¹⁰.

No ser do ente acontece o nadificar do nada, o que implica uma remissão direta ao ente¹¹. A tonalidade afetiva, como tonalidade anímica fundamental [*Grundstimmung*], caracteriza o aparecer dos entes no inaugurar do pensamento ocidental pelos gregos. Este aparecer desperta um deslumbramento, ou espanto, a verdadeira fonte da beleza. A beleza como o aparecer dos entes é o que vincula a arte e a filosofia, os dois modos do mesmo saber que, segundo Heidegger, a deusa Atena protegia, como aparece representada no relevo de Atena pensativa, hoje no Museu da Acrópole, e que o filósofo invocará na célebre conferência de Atenas, realizada em 1967¹².

Em resumo, a ultrapassagem do ente acontece na essência do ser-aí, consistindo a metafísica nessa mesma “ultrapassagem”.

8 Cf. *idem* - *Marcas no caminho*. *Op.cit.*, p. 130.

9 Cf. *idem*, *ibidem*, p. 132.

10 *Idem*, *ibidem*, 133.

11 Cf. *idem*, *ibidem*, p. 125-126.

12 Cf. *idem* - *A proveniência da arte e a determinação do pensar*. [Trad. de Irene Borges-Duarte, cedida pela autora].

3. O contributo da filosofia de Nietzsche para o pensar de Heidegger

Com os seminários sobre Nietzsche, Heidegger pretende uma superação da estética, vindo a formular as cinco proposições sobre a arte no pensamento do autor de *A origem da tragédia*:

- a) A arte é a forma mais transparente e conhecida da vontade de poder;
- b) A arte deve compreender-se a partir do artista;
- c) De acordo com o conceito ampliado de artista, a arte é o acontecimento fundamental de todo o ente; na medida em que é, o ente é algo que se cria a si mesmo, algo criado;
- e) A arte é o contramovimento por excelência frente ao niilismo;
- f) A arte tem mais valor que “a verdade” (será esta proposição nietzschiana, isto é, a relação da arte com a verdade, que Heidegger reformulará profundamente).

A pergunta pela arte levada a cabo por Nietzsche, a partir da dicotomia “apolíneo-dionisiaco” como duas “forças da natureza e da arte”, converte-se numa radicalização da estética¹³. A pergunta pela arte levada a cabo por Heidegger começa com uma dupla recusa da estética como estesia e da relação sujeito-objeto. Em oposição à psicologização da estética, e simultânea crítica à estética como fisiologia aplicada (de que hoje a neuroestética é a herdeira), o “Homem estético” é para Heidegger uma “invenção” do século XIX, em resultado da interpretação e da “vivência” errónea do niilismo¹⁴. A tentativa *heideggeriana* de superação da «(...) essência da arte como atividade metafísica da vida», proposta por Nietzsche, recupera, no entanto, o aspeto vivencial inerente à experiência estética, igualmente proposto pelo autor de *O crepúsculo dos deuses*, a partir da consagração do belo como objeto da estética, ou seja, o «mostrar-se do belo” na obra de arte produz um sentimento no ser humano, algo que caracteriza a estética metafísica, mas que Heidegger reformulará no sentido de que na obra não se “mostra” o belo, mas se “produz” a verdade do ser – e é do “vislumbre” desse acontecimento que surge a beleza, que só nesse sentido se produz.

13 Cf. NIETZSCHE, F. - *A vontade de poder. Para uma transmutação de todos os valores*. Lisboa: Alforge, 2012, p. 501, afor. 1050.

14 Cf. HEIDEGGER, Martin – *Nietzsche. Op. cit.*, p. 92-104.

4. A atematização da filosofia e a questão da arte

Já em *Ser e Tempo*¹⁵ a tarefa da filosofia não consistiria em tematizar o ser, mas apenas em aclarar o seu sentido. É no ensaio *A origem da obra de arte* que Heidegger indaga o sentido do ser sem cair na sua tematização – o ser jamais pode constituir uma questão derivada, sequer uma questão –, e indaga essa “anterioridade”, que implica, desde logo, a destruição da filosofia como fenomenologia, como propõe em *Ser e Tempo*, confirmada nos escritos posteriores – *Kant e o problema da metafísica*; *O que é a metafísica?*; *A essência do fundamento* e *Sobre a essência da verdade*.

Essa anterioridade constitui-se como horizonte, como “o-aí” no qual já se encontra o *Dasein*, isto é, a verdade, o que inviabiliza *a priori* qualquer possibilidade lógica e, no limite, ontológica do conhecimento. O ser é, assim, esse “rasgo” ou “traço” – a presença, que na obra está em obra, e se constitui abertura do ente no seu ser, aí se dando o acontecimento da verdade¹⁶. Esse “rasgo” ou “traço” caracteriza a presença, a mesma que, enquanto verdade, supera a tradicional dualidade metafísica que separa o ser inteligível do ser sensível. A partir deste postulado, torna-se possível pensar que, para Heidegger, a arte e a beleza estão originariamente ligadas à questão da verdade como presença, ou doação do ser, e não a qualquer questão subjetiva, reduzida ao sensível pela metafísica tradicional, sob o império da lógica; ou seja, segundo o filósofo, a estética, como esfera sensível, e a lógica, como esfera do suprassensível, foram forçadas a uma relação de correspondência, sob a égide desta última; isto é, a uma lógica da inteligibilidade corresponderia uma lógica da sensibilidade.

Para Heidegger, a arte nada tem que ver com a estética, pois esta última, enquanto lógica da sensibilidade, afasta-se radicalmente da arte, ontologicamente considerada – a arte, na obra de arte, manifesta o evento do ser¹⁷. Porém, a crítica de Heidegger à filosofia não implica uma subsunção, ou substituição, da filosofia pela arte, antes uma transformação da filosofia a partir do facto de que o conhecimento se dá na abertura do ser, sendo anterior a qualquer proposição, assim como à assunção de que a arte e a beleza acontecem na, e a partir da verdade do ser.

15 Ver *idem* - *Ser y tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

16 Cf. *idem* - *A origem da obra de arte*. *Op. cit.*, p. 34.

17 Cf. *idem* - *Contributions to philosophy (of the event)*. Indiana: Indiana University Press, 2012, p. 397.

5. Pro-duzir a partir da coisa, numa dupla acepção; o ser-coisa [*Dingsein*], a matéria e a mundificação do mundo [*welt weltet*]

Sob a influência de Hölderlin, a conjugação da quadrindade [*Geviert*] caracteriza a chamada última fase do pensamento de Heidegger, em que o-aí do ser se constitui o encontro, isto é, o trazer à clareira “o próprio de cada um” de cada uma das quatro dimensões ontológicas: a terra, o céu, os mortais e os imortais¹⁸. Este despertar dos entes [*Erstaunen*], que surgiu no primeiro começo do pensamento grego, configura a beleza enquanto deslumbramento perante a verdade (do ser revelado no ente) – e é esse acontecimento que guiará a viragem do pensamento heideggeriano¹⁹.

A verdade do ser implica, na sequência delineada em *Ser e Tempo* – em que o sentido do ser se encaminha para a sua compreensão –, um caminho que aponta para uma pós-ontologia: já não se trata da compreensão da coisa, ou do ser compreendido a partir de si, e dos seus conceitos, mas da sua manifestação, em que o ser e o sentido do ser coincidem na sua própria manifestação – a verdade do ser e a obra como modo de ser que acontece, isto é, o ser que se compreende a partir da obra²⁰, e a consequente superação da oposição da dimensão sensível e da dimensão suprassensível.

O ser instala um mundo através da obra. Ao erigir-se (*E-rigir*; *Er-richten*: abrir franqueando), a obra abre um mundo, isto é, na sua vigência “torna visível” o ser como condição de possibilidade do ente, o mundo como o “aberto” do ente: « (...) o ser-obra da obra consiste num levantar do mundo (...) porque o ser-obra da obra tem, ele mesmo, o carácter de elaboração. A obra é, no seu estar-a-ser, algo que elabora»²¹.

À semelhança da linguagem, que obtém o seu dizer no aberto franqueado pela obra, também a matéria resplandece na obra, e só aí se mundifica, por via da “retração” da Terra (exemplo do templo grego), ou seja, a Terra constitui-se, enquanto Terra, a partir da mundificação²².

Através da abertura de um Mundo, a Terra constitui-se naquilo que alberga esse Mundo, ou seja, alberga tudo aquilo que se ergue. A vigência daquilo que se põe a descoberto através da obra, ou seja, daquilo que se ergue, e encontra na Terra o referido “solo natal”, e faz com que a Terra ganhe o carácter do que se põe a descoberto²³, embora, simultaneamente, a Terra volte a pô-lo a coberto (o ser gosta de se esconder...). Será neste

18 Cf. *idem* - *Ensaio e conferências*. Petrópolis; Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001, p. 151; *idem* — *Nietzsche: seminários de 1937 e 1944*. Petrópolis; Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015, p. 110 e ss.

19 Cf. *idem* - *Contributions to philosophy (of the event)*. *Op. cit.*, p. 10 e ss.

20 Cf. LEYTE, Arturo - *Post Scriptum a la Origen de la obra de arte de Martin Heidegger*. Madrid: La Oficina, 2016, p. 25.

21 HEIDEGGER, Martin - *A origem da obra de arte*. *Op. cit.*, p. 43.

22 Cf. *idem*, *ibidem*, p. 38 e ss.

23 Cf. *idem*, *ibidem*, p. 39.

combate entre Terra e Mundo, em que a obra funda a Terra ao elaborar um Mundo, que se dá verdadeiramente o acontecimento da verdade da obra. Terra surge como guardida de tudo o que se ergue como ente, ou seja, a irrupção de um Mundo, pela revelação do ser do ente que encontra na Terra o seu “lugar” – o seu “solo natal”²⁴.

Porque será, então, que o que se des-oculta na Terra volta a ocultar-se, repetindo-se esse movimento dentro do próprio erigir do Mundo, através da obra? No contexto hermenêutico da estrutura do combate Terra-Mundo, isto é, na substituição *heideggeriana* da Terra como matéria, e do Mundo como forma, se poderá encontrar o caminho. Terra e Mundo são dois constituintes da obra, para além de qualquer relação ou compreensão lógica.

Terra e Mundo não se separam ao modo clássico (aristotélico) de Matéria-Forma. Surgem indissociáveis, e como estrutura da obra enquanto lugar original da verdade, na relação com o ente. Ou seja, o ente, que escapa em larga medida ao ser humano, só pode ser verdadeiramente enquanto está dentro e, simultaneamente, fora do “claro”, ou da “clareira”, ou do “aberto”, que a obra abre, enquanto produtora²⁵.

É o modo elaborado (ou produtor) da obra que erige um Mundo, facultando, desta maneira, o acesso do ser humano ao próprio ente. O ente mostra-se e oculta-se nesse aberto, sendo este o resultado do combate entre a Terra e o Mundo²⁶. O coberto e o descoberto aparecem no próprio acontecimento da verdade, o qual se torna transparente à mente através da obra, e a verdade [*Aletheia*] acontece no movimento que vai desde o oculto ao des-oculto.

É na estrutura desta des-ocultação que Heidegger recoloca a pergunta pela essência da verdade. Porém, o claro não funciona como um “lugar” onde se dá a verdade, mas, pelo contrário: o claro é um “rasgo”, “rasgadura” ou “traço”, como já referido, onde se gera a própria verdade, num reenvio permanente entre o des-ocultar-se e o ocultamento, traduzido na tensão permanente entre o ser e o nada. É através da arte que se re-descobrem as coisas, a partir do conflito originário, no qual a abertura e a arte surgem em simultâneo, sendo ambas irredutíveis a qualquer conceito. A criação artística desloca-se, assim, da dimensão subjetiva para o próprio ser como acontecimento da verdade – na obra está patente o acontecimento da verdade: «A obra enquanto obra pertence unicamente ao âmbito que é tornado originariamente patente por ela mesma. Pois o ser-obra da obra está a ser, e só está a ser, em tal patenteação originária»²⁷. Na obra está em obra o acontecimento da verdade.

24 Cf. *idem, ibidem*, p. 39-40.

25 Cf. *idem, ibidem*, p. 43.

26 Cf. *idem, ibidem*, p. 53.

27 *Idem, ibidem*, p. 38.

6. O conceito de criação e a pergunta pela origem da arte no contexto da pergunta pela origem da técnica

Para Heidegger, a arte não é uma criação direta do artista – a criação é o próprio movimento do ser, onde se inscreve a temporalidade, isto é, o acontecimento da verdade significa o trânsito do não-ser ao ser, não como uma sucessão diacrónica, mas através de uma relação sincrónica entre não-ser e ser. É no acontecimento da verdade, que se dá na obra, ou seja, é na passagem do não-ser ao ser (desocultação) que ganha sentido a temporalidade, apresentando-se a verdade não apenas como o que pode ser visto na obra de arte, mas como a sua própria origem. O ser como acontecimento da verdade está ontologicamente unido à própria obra de arte, e a constituição da temporalidade da verdade depende da obra de arte como acontecimento, assim como a desocultação do ente surge como o lugar da instauração (da verdade), a partir da sua proveniência essencial²⁸.

Assumido o questionar como a criação de um caminho de pensamento que passa pela linguagem, Heidegger confronta a conceção instrumental da técnica com a sua conceção ontológica, isto é, pensar a liberdade de trazer ou “abrir a nossa Presença à essência da técnica”²⁹. O filósofo recupera a meditação da técnica como figura da modernidade, e o fim da filosofia, ou a sua “última” tarefa enquanto pensamento que deve trazer à compreensão a questão da técnica: »Vejo a essência da técnica naquilo a que chamo *Ge-Stell* (com-posição), expressão amiúde ridicularizada e talvez infeliz. O imperar da com-posição [*Ge-Stell*] significa que o ser humano é situado, solicitado e provocado por um poder [*Macht*] que ele próprio não domina. Ajudar a que isto chegue a ser compreendido: não se pode pedir mais ao pensar. A filosofia chega ao fim»³⁰.

Não é contra a técnica, concebida de modo instrumental, que Heidegger se insurge, mas contra o “modo técnico” como se desenvolve progressivamente na estrutura [*Ge-Stell*] da relação Homem-ser. De outra maneira, a arte surge como única possibilidade (teria sido a política, não fosse o colapso da Alemanha às mãos do Nacional Socialismo?) do comportamento do ser humano escapar, enquanto “aí-do-ser”, à sua determinação técnica³¹. Só a arte poderá fundar um mundo que vem à linguagem, e esse mundo resulta do que é, e está sendo, e só a partir daí se abre o destino de um povo.

Será esta ainda uma marca romântica no pensamento de Heidegger? O “destino” de um povo não depende da sua vontade, mas do modo como a reunião da *Geviert*, isto é, da quadrindade ontológica, também conhecida como quadrado ontológico (Terra-Mundo, Mortais-Imortais), – conceito de Hölderlin reformulado por Heidegger, como referido –, conduz o ser humano no sentido do desencobrimento, a partir do originário,

28 Cf. *idem, ibidem*, p. 84.

29 Cf. *idem - Marcas no caminho. Op.cit.*, p. 11.

30 Já só um deus nos pode ainda salvar. Entrevista de Martin Heidegger à Revista “Der Spiegel”. *Filosofia: Publicação Periódica da Sociedade de Filosofia*. Vol. III (1989), p. 122.

31 Cf. BORGES-DUARTE, Irene - *Arte e técnica em Heidegger*. Lisboa: Documenta, 2014, p. 18.

que é sempre o porvir do princípio na sua relação com uma correspondente escuta do ser pelo ser humano, que nele pode vibrar enquanto aí-do-ser³².

Aqui, coloca-se o problema da História, para além da historiografia. Apenas através da objetivação de um “destino”, enquanto o pôr-se a caminho do ser humano na escuta do ser, se constitui o objeto da historiografia. E é o destino aberto pela poesia de Hölderlin que Heidegger vê gorado no Nacional-Socialismo alemão. O poético, enquanto modo de fazer (ou seja, o questionar do vínculo entre o pensamento e a arte), que caracteriza toda a arte, excede a filosofia, e constitui a única via que pode indicar o destino e, conseqüentemente, a história de cada povo, e a história do mundo. Ora, é justamente no contexto moderno do surgimento do “modo técnico” do aparecer do ser, que o ser humano já não domina, que Heidegger apela para a figura do “deus ausente”; ou seja, apenas pelo poético se poderia contrariar o modo técnico do pensar, colocando na figura de um “deus ausente” a possibilidade de o ser humano estabelecer uma relação satisfatória com a técnica, e evitar, como afirma o filósofo, a queda do ser humano no ente, como aconteceu ao longo da história, particularmente na metafísica moderna, com a consagração do esquecimento da diferença ontológica³³.

Perante a instalação progressiva de um tecnocosmos, isto é, da tecnicização do mundo, o apelo de Heidegger a um deus que salve o ser humano significa, neste contexto, que só algo, ou alguma coisa, fora do onto-lógico (um não-ente) o poderá fazer; salvar significa aqui pensar de novo – e pensar para Heidegger é agir –, de modo que o ser do ente não volte a permanecer no esquecimento. Porém, a reabilitação da relação entre o ser e o ente só pode realizar-se através do ser humano – o mesmo ser humano que o ser utiliza para lhe dar “figura” através da obra e da palavra (isto é, da linguagem artística): o ser como o que está a ser, isto é, o acontecimento originário, e cujo aparecimento, na obra de arte, a técnica moderna parece impedir, só poderá ser recuperado através do acontecimento apropriativo [*Ereignis*], aí se repondo, por via da arte (e não da técnica) a mútua apropriação do ser e do ser humano³⁴.

7. A “Conferência de Atenas”, a co-pertença e a correspondência entre *physis* e *techné*

Proferida na Academia de Artes e Ciências de Atenas, em 4 de Abril de 1967, a conferência *A proveniência da arte e a determinação do pensar* teoriza a persistência da necessidade de repensar o ser no contexto da instalação progressiva do modo técnico da

32 Cf. HEIDEGGER, Martin - *Ensaaios e conferências*. Op. cit., p. 27.

33 Cf. Já só um deus nos pode ainda salvar. Entrevista de Martin Heidegger à Revista “Der Spiegel”. Op. cit., p. 122-123.

34 HEIDEGGER, Martin - *Que é isto – a filosofia? Identidade e diferença*. Petrópolis; Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009, p. 49.

técnica, ou do “triunfo do método científico sobre a ciência”, na formulação *nietzschiiana* invocada por Heidegger: «Método não significa aqui o instrumento com a ajuda do qual a investigação científica trabalha a área, tematicamente circunscrita, dos seus objetos. Método significa, antes, o modo e maneira como a correspondente área dos objetos de investigação é de antemão delimitada na sua objetualidade»³⁵.

É, uma vez mais, no contexto da *techné*, como modo de produção do ser, que Heidegger corrobora a necessidade de repensar o acontecer histórico [*Geschichtlich*] do ser enquanto experiência de um destino [*Geschick*]. Produzir arte como resultado de um saber significa «(...) ter uma antevisão daquilo a que se chegará ao trazer a emergir algo criado e obra»³⁶. A aclaração deste princípio é concretizada pelo olhar da deusa Atena, o mesmo que ilumina ao brilhar, isto é, à semelhança do olhar da deusa que ilumina o seu ver, também o “pre-ver” do artista “abre” na obra um “sítio” para o que se auto-ilumina (o ser) aquando do seu aparecimento (na obra). O ser coloca-se em auto-iluminação na obra, a partir da pre-visão do artista, o mesmo que, enquanto *Dasein*, “traz” o ser à visibilidade na obra.

O des-cobrir do que é, ou seja, do que sendo e pertencendo ao que é, aparece como visível presença [*Aletheia*], é “dito” na(s) linguagen(s) do *Dasein*-humano. É esta harmonia que Heidegger imputa à Grécia, não para imitar a cultura grega – o que seria anacrónico e impossível –, mas para voltarmos ao impensado do pensamento que na Grécia se inaugurou, isto é, para voltarmos a pensar o modo como *Physis* e *Techné* se pertencem, através da dimensão ontológica que as irmana.

Pensar é aqui, como reiteradamente refere Heidegger, uma ação decisiva, não um “prelúdio” à ação (Heidegger há muito que eliminou a dicotomia teoria-praxis) – só esta ação poderá abrir espaço-tempo para pensar se o que vigora na técnica é o impensado que foi ocultado pela metafísica ocidental, o mesmo que se manifesta agora na tecnologia, e já não livremente na arte, pois que, segundo Heidegger, uma larga parte da arte modernista dava já sinais de refletir o modo técnico de uma possível “manifestação” da verdade. A verdade [*Aletheia*] como “o não-estar encoberto no encobrir-se” é a origem da arte, a mesma verdade que impede que a arte possa repetir, ou mimetizar, o já presente pelo já dito.

35 *Idem* - A proveniência da arte e a determinação do pensar. Op. cit., p. 7.

36 *Idem*, *ibidem*, p. 3.

O papel da arte no pensamento *heideggeriano* deve ser visto no âmbito do desdobramento da essência da verdade como história do ser humano em articulação com a dicotomia verdade/ não verdade no seio do ente³⁷. Por outro lado, para Heidegger coloca-se, desde logo, a impossibilidade de explicar o ser a partir do ente em cada situação concreta por via do conceito, o que o levará a estabelecer uma articulação ontológica entre o ser e o pensar, abrindo passagem do subjectivismo *kantiano* à re-fundação da ontologia.

O autor de *Ser e Tempo* vê na unidade da síntese originária da percepção *kantiana*, ou seja, no facto de o ser do ente se encontrar além do próprio objecto, a articulação ontológica entre o pensamento e o seu fundamento. O princípio da unidade sintética originária da apercepção — aferida ao sujeito, no caso da filosofia *kantiana*, e considerada ontologicamente insuficiente como elemento que reúne o Logos, em sentido originário —, constitui o ponto de partida *kantiano* do pensamento de Heidegger.

A partir da viragem *kantiana* na metafísica ocidental, Heidegger apresentará o pensamento como a possibilidade de ver o “dar-se do ser”, reiterando a pergunta acerca do ser como algo que é ou que jamais poderá ser, isto é, que o ser é sempre na sua permanência e na impossibilidade de ser subsumido ao ente. Será, aliás, a partir da invocação do *Fragmento 6 de Parménides* que Heidegger justifica o ser como inexorável presença — é esta mesma presença que permite a verdade (*Aletheia*) como o seu (do ser) próprio desvelamento; ou seja, o desvelamento consiste no tornar presente o “presentar-se” do próprio ser que, ao *Dasein* (o ente humano), se torna apreensível ontologicamente.

Para esta formulação contribui também a “finalidade sem fim” do juízo *kantiano* assim como o desinteresse que caracteriza o juízo estético *kantiano*, pois que é este desinteresse que gera uma relação essencial com o objecto³⁸. Será igualmente a partir deste legado do filósofo de Königsberg que Heidegger critica o divórcio histórico entre a filosofia, como sistema de ideias, e a arte assumida historicamente como realidade sensível, apresentando uma concepção ontológica da arte, a partir da essência da verdade, a qual procura superar a estética como disciplina tal como foi pensada no âmbito de idealismo alemão, e no limite, como momento seminal da filosofia, tal como defende Schelling.

Neste contexto, Heidegger recoloca a arte aquém e além da estética, recuperando o sentido inicial daquela como rasgo no ente onde vem à luz o ser. Porém, é a partir da fala, da dimensão criadora da linguagem, que se abre o sentido originário do ente, e, conseqüentemente, se abre a possibilidade de constituição de um mundo. É a linguagem que permite ao ser humano ser ser humano, sendo naquela que este se funda³⁹; é

37 Cf. *idem* - *Ser e verdade*. 1. *A questão fundamental da filosofia*. 2. *Da essência da verdade*. Petrópolis; Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2016, p. 185; p. 214 e ss.; p. 27-29.

38 Cf. *idem* - *Nietzsche*. *Op. cit.*, p. 109.

39 Cf. *idem* - Hölderlin e a essência da poesia. *Filosofia: Publicação Periódica da Sociedade de Filosofia*. Vol. III (1989), p. 53.

neste sentido também que Heidegger reconhece que é através da palavra que a poesia funda o ser: «(...) o ser e a essência das coisas não podem ser nem calculadas nem reduzidas ao existente, têm de ser livremente criadas, postas e doadas. Tal doação livre é fundação»⁴⁰. O ser humano enquanto *Dasein* domicilia o seu "ser-o-aí" no ser, sendo este criado pela poesia, decorrendo desta "fundação" a defesa da poesia como o princípio que anima todas as artes. A poesia, enquanto "nomear fundado do ser e da essência de todas as coisas" é justamente o que possibilita a própria linguagem, diríamos todas as linguagens, ou seja, a poesia é o dizer que traz ao "aberto" a verdade⁴¹.

A verdade, enquanto acontecimento de criação-doação do ser, coloca-se em visibilidade na obra de arte, constituindo-se a arte o rasgo (a origem) do artista e da obra de arte. Aqui surge a confirmação da dimensão historial do ser, em que este vem, ou é trazido, ao ente, através da arte, tornando-se transparente à mente através da obra de arte, aí se reunindo a dimensão ontológica do ente e a dimensão ôntica do ser. Simultaneamente, é essa abertura do ser – esse fulgor –, presente e entrevisível na obra de arte, que funda o próprio tempo, nas suas dimensões presente, passada e futura. Todavia, a palavra não pertence nem à poesia nem ao pensamento, mas ao questionável, a esse lugar originário que é o aberto – o lugar do pensável, e jamais o pensado, que é próprio da historiologia. Também aqui é reivindicada a necessidade de superação da metafísica, dada a sua impotência para pensar a essência da palavra, e a íntima relação do pensar e do poetar com ela; do mesmo modo, a necessidade de superação das tonalidades expressivas, afetivas e literárias da poesia: a poesia preenche e enriquece destinamentalmente o acontecimento apropriativo do pensar do ser.

Heidegger equaciona poetar e pensar como modos do génio humano, frutos do abandono do ser do ente, e conseqüente devir da técnica [*Ge-stell*], enquanto "com-posição" ou estrutura fundamental da relação ser humano (suporte ou utensílio, sob o domínio do cálculo e da programação, que impede a transcendência do *Dasein*). Ou seja — e aqui reside a verdadeira desilusão para Heidegger —, a técnica não só é algo que o ser humano não domina, por oposição às conceções que a consideram, essencialmente, como um poder que o ser humano tem na mão, mas um modo de *Aletheia*, ou acontecimento do ser, na modernidade decadente, sob o domínio ainda da metafísica tradicional – a qual, segundo o filósofo, termina com Nietzsche –, o que implica o dramático desenraizamento do ser humano da Terra. O imperar da técnica (com-posição) usa o ser humano e desapropria-o do ser, isto é, o ser humano fica sob um poder que se manifesta na essência da técnica, sendo apenas possível ao pensamento, nesta circunstância, tornar compreensível este fenómeno⁴².

40 *Idem, ibidem*, p. 56.

41 Cf. *idem, ibidem*, p. 56-57.

42 *Idem - Língua de tradição e língua técnica*. Lisboa: Vega, 1995, p. 38-48.

Perante a crescente dominação da técnica, a falência e o caráter inadequado do Estado Técnico à técnica, e, no limite, perante o próprio e ainda impensado da técnica, Heidegger afirmará que “só um deus nos pode ainda salvar”, dada a impotência da filosofia para salvar o mundo, o que atesta a conseqüente ratificação do seu fim. Em entrevista, dez anos antes de falecer, Heidegger diz-nos que apenas resta «(...) preparar pelo pensamento e pela poesia uma disposição para o aparecer do deus ou para a ausência do deus em declínio»⁴³, sendo a única possibilidade redentora do ser “estar-disposto a”, “manter-se aberto”, no sentido de superar a queda do ser no ente. No limite, a filosofia só pode ser a busca do acordo entre o ser e o pensar. É, aliás, do caráter de abertura do ser que surge a linguagem, núcleo central da vida⁴⁴, constituindo-se a arte um aparecer, no qual se dá o evento ontológico, como referimos. Será também a partir daqui que a desilusão da técnica como *Aletheia* poderá ser trazida à compreensão pelo pensar, tarefa que doravante substituirá a própria missão histórica da filosofia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES-DUARTE, Irene – *Arte e técnica em Heidegger*. Lisboa: Documenta, 2014.
- HEIDEGGER, Martin – *Nietzsche*. Barcelona: Ariel, 2016.
- *A essência do fundamento*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- *A origem da obra de arte*. In Heidegger, Martin – *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- *Contributions to philosophy (of the event)*. Indiana: Indiana University Press, 2012.
- *Ensaio e conferências*. Petrópolis; Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001.
- *Hölderlin e a essência da poesia. Filosofia: Publicação Periódica da Sociedade de Filosofia*. Vol. III (1989), 49-62.
- *Já só um deus nos pode ainda salvar*. Entrevista de Martin Heidegger à Revista “Der Spiegel”. *Filosofia: Publicação Periódica da Sociedade de Filosofia*. Vol. III (1989), p. 109-136.
- *Kant y el problema de la metafísica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- *A proveniência da arte e a determinação do pensar*. [Trad. de Irene Borges-Duarte, cedida pela autora].
- *Língua de tradição e língua técnica*. Lisboa: Vega, 1995.
- *Marcas no caminho*. Petrópolis; Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.
- *Nietzsche: seminários de 1937 e 1944*. Petrópolis; Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015.
- *Que é isto – a filosofia? Identidade e diferença*. Petrópolis; Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.
- *Ser e verdade. 1. A questão fundamental da filosofia. 2. Da essência da verdade*. Petrópolis; Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2016.
- *Ser y tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2009.
- *Sobre a essência da verdade*. Porto: Porto Editora, 2001.
- *Sobre a Madonna Sixtina. Filosofia: Publicação Periódica da Sociedade de Filosofia*. Vol. III (1989), p. 74-77.
- LEYTE, Arturo – *Post Scriptum a la Origen de la obra de arte de Martin Heidegger*. Madrid: La Oficina, 2016.
- NIETZSCHE, F. – *A vontade de poder. Para uma transmutação de todos os valores*. Lisboa: Alfange, 2012.

43 Já só um deus nos pode ainda salvar. Entrevista de Martin Heidegger à Revista “Der Spiegel”. Op. cit., p. 122.

44 Cf. HEIDEGGER, Martin - *Nietzsche: seminários de 1937 e 1944*. Op. cit., p. 108.

DESILUSÕES DA PERCEÇÃO: *TELEVISION SPOTS* *E MONODRAMAS* DE STAN DOUGLAS

Pedro Lapa

Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa
ARTIS

RESUMO Entre 1987 e 1991 Stan Douglas realizou uma série de vídeos destinados a inserção anónima na grelha televisiva. Abordou dois géneros televisivos, o comercial e o dramático, contra as suas próprias convenções de forma a baralhar o público. Ao processo reificativo da linguagem comercial acrescentou um elemento perturbador veiculado pela não resolução da narrativa e uma conseqüente chamada de atenção para a própria linguagem do vídeo. No que respeita o tratamento do dramático retirou-lhe a unidade ficcional abrindo uma heterogeneidade imprevisível.

PALAVRAS-CHAVE Perceção; Televisão; Ilusão/Desilusão; Readymade

ABSTRACT Between 1987 and 1991 Stan Douglas made a series of videos intended for anonymous insertion on the television grid. He approached two television genres, the commercial and the dramatic, against his own conventions, in order to confuse the audience. To the reification process of the commercial language, it added a disturbing element conveyed by the non-resolution of the narrative and a consequent call of attention to the video language itself. Regarding the treatment of the dramatic, it removed its fictional unity, opening an unpredictable heterogeneity.

KEYWORDS Perception; Television; Illusion/Disillusion; Readymade

A emergência do vídeo como arte está profundamente ligada à televisão, às suas ilusões e desilusões. As suas primeiras manifestações com Wolf Vostell ou Nam June Paik, no início da década de 1960 submeteram o televisor enquanto novo meio dominante dos mass media e instituição doméstica burguesa de uma nova ordem cultural a uma manipulação estética com implicações políticas. Foram perpetrados atos críticos por vezes muito vio-

lentos, outras vezes lúdicas e não menos críticas. A entrada deste *medium* no mundo da arte foi curiosamente através da sua sabotagem. No fundo a passividade da recepção a que as suas convenções submetem o público foi agredida numa primeira fase para posteriormente dar lugar à experimentação de uma televisão outra, alternativa, capaz de promover uma interação mais criativa com o seu público. Os resultados foram modelados com as diferentes expectativas de cada época, mais ou menos conseguidos, no curso dessa década e seguinte. Geralmente as expectativas de uma audiência alargada e a experiência de uma nova interatividade acompanharam as expectativas, ainda que nem sempre as produções artísticas se tenham implicado efetivamente na exploração dessas mesmas possibilidades. A percepção de que a «(...) arte está para a televisão como a figura contra o fundo, tal como a televisão, na sua privatização do discurso público e no estrito controlo do acesso à emissão televisiva, está contra a democracia»¹, como mais recentemente David Joselit declarou, tem acompanhado as diversas articulações e incursões da arte com a televisão. Ao processo alienatório das convenções televisivas os artistas têm procurado raspar as ilusões do seu sistema discursivo introduzindo ruído, procurando deslocar os recursos do mundo da arte para a construção de outras imagens fora do confinamento artístico e da retórica comercial televisiva, suscetíveis de construir públicos. O anonimato de muitas intervenções tem procurado escapar ao posicionamento de uma subjetividade como estratégia da pluralidade de mercado e nos exemplos mais interessantes o paternalismo da denúncia do que todos já sabemos foi substituído por apropriações de segmentos do mundo postos a comunicar de formas imprevisíveis.

Entre 1987 e 1988, Stan Douglas (Vancouver, 1960) realizou *Television Spots*, uma série de 12 vídeos, de 10 a 37 segundos cada, com a duração de um anúncio, destinados a emissão televisiva e apresentação no curso dos intervalos publicitários sem genérico ou qualquer indicação do conteúdo ou da autoria. Em 1991, Stan Douglas realizou uma nova série de 10 vídeos, cada um com a duração de 30 ou 60 segundos, também destinados a emissão televisiva, com inserção nos seus intervalos comerciais. *Monodramas* oi o título desta série apresentada em 1992 nas cadeias televisivas de Vancouver BCTV, de Toronto CKVR, e posteriormente, em 1997, no Televen Channel 10 de Caracas, na Venezuela. *Television Spots* e *Monodramas* jogam dois géneros televisivos recorrentes, o dramático e o comercial, contra si próprios de forma a causar uma incerteza relativa a essas convenções da emissão televisiva na sua recepção.

Stan Douglas afirma que lhe causaram viva impressão os *Truisms* de Jenny Holzer impressos anonimamente em posters colados nas ruas de Nova Iorque. Este terá sido um ponto de partida para a ideia destes vídeos de *Television Spots* inseridos anonimamente na grelha publicitária². A primeira parte da série, compreendida por 7 vídeos,

1 JOSELIT, David - *Feedback Television Against Democracy*. Cambridge; Mass; London: The MIT Press, 2007, p. xi.

2 Cf. Interview: Diana Thater in conversation with Stan Douglas. In *Stan Douglas*. London: Phaidon, 1998, p. 27.

realizados durante o primeiro ano desta produção, foi exibida pela primeira vez na televisão de Otava CBC, ainda nesse ano; os restantes 5 vídeos foram apresentados no ano seguinte pela mesma cadeia televisiva, mediante aquisição de *slot* na sua grelha publicitária. Os *Television Spots* iniciam-se com o ecrã negro e o ponto de abertura do foco crescendo para dar visibilidade às personagens situadas em ambientes urbanos. Estas realizam pequenos gestos, pronunciam curtos diálogos, que parecem introduzir uma circunstância narrativa na imagem, todavia a espetativa é gorada pelo final que suspende a sua continuidade. Em *Spectated Men* (30") um homem à beira do passeio, como que esperando algum veículo pelo tráfego apressado dado pelo áudio, move a cabeça de um lado para o outro de forma tensa, e compõe o blazer; *Lit Lot* (15") apresenta um homem através de uma pequena janela de uma cabine num ambiente noturno e industrial, dado pelo barulho mecânico, que passa uma página do jornal que está a ler. Todas estas ações manifestam uma repetição, seja a mão que insiste na composição do blazer, as notas dos pagamentos no início e no final ou a página que passa e volta a ser passada. Um contraste com a linguagem publicitária é notório: a câmara fixa, os planos sem cortes, a ausência de banda musical, circunscrevendo o som ao meio ambiente, as situações peculiares, mínimas, registadas em tempo real e apresentadas como tal, sem continuidade narrativa ou conclusão, prolongam o tempo numa *durée* e definem a alteridade desta linguagem relativamente às expetativas da receção televisiva. Já na segunda parte da série, realizada em 1988, a linguagem é alterada e uma maior diversidade de movimentos e enquadramentos ocorre, a par de uma participação áudio mais declarada e que pode implicar música. Em *Slap Happy* (30"), por exemplo, um *travelling* acompanha um plano aberto de um grupo caminhando de costas ao som de uma versão de *Stand by Me* enquanto um rapaz dá uma palmada noutra e continuam a marcha; *Funny Bus* (15") alguém fora de campo ri alto na parte de trás do autocarro de onde é captado o plano e para onde os outros passageiros olham surpreendidos várias vezes; em *Box Office* (30") uma rapariga ao *guichet* assiste a um filme do qual apenas ouvimos os diálogos e recebe algum pagamento; em *No Problem* (15") um par caminha ao crepúsculo por uma rua ela pergunta-lhe "What's a matter?", ele responde, "Nothing", ela insiste e ele replica a mesma resposta, apenas isso. As cenas encerram-se com o movimento inverso do foco que se fecha no ecrã negro. Este recurso ao *spot* para iniciar e fechar o vídeo funciona como moldura que inscreve a separação entre linguagens e no seu interior abre um espaço de inquietude não resolvida. Na linguagem mercantil da publicidade abrem-se estes *spots* que apropriam essa mesma linguagem, e contrariamente ao processo reificativo da linguagem publicitária inserem um elemento perturbador veiculado pela não resolução da narrativa. A ausência de resolução das situações aproxima-as de um acontecer não codificado, que contraria radicalmente a estrutura do *spot* publicitário. Jean-Christophe Royoux fala mesmo nesse elemento perturbador característico da produção artística que em *Television Spots* é importado para um meio

de difusão de massas, como um *readymade* inverso³. A linguagem do cinema académico encontra a da publicidade, ambas são transfiguradas, perdem as suas convenções e criam uma suspensão nas ilusões do consumo e da narrativa linear pelo súbito enfoque nos elementos do filme e sua estranheza, “o suspense sem a história”⁴. Todavia, quando foram exibidos pela primeira vez o público telefonou para o canal televisivo para esclarecer qual era produto que estava a ser vendido. Como afirmou Scott Watson, «(...) apesar da singularidade destes spots e da diferença em termos de brio profissional, ritmo e “sentido” relativamente aos padrões da televisão, o público ainda podia impor-lhes esse código e preferiu lê-los nos termos desse código»⁵.

Se os *Television Spots* foram concebidos para serem vistos repetidamente, tal como as cenas que apresentam são repetitivas ou circulares, *Monodramas* foram pensados para a TV de cabo que os espetadores veem com o comando remoto na mão⁶, passando continuamente de canal, pelo que são situações mais contidas de forma que possam ser vistas apenas uma vez e que ainda assim supunham a rutura procurada com as convenções e hábitos de receção televisiva. Os 10 vídeos que integram esta série foram realizados com outros meios, pelo que a sua inserção nos códigos televisivos parece ser mais fluida. Apresentam em tempo real situações banais, as cenas são diretas, a sua linguagem e edição mimetizam o melodrama televisivo, conferindo-lhe desenvolvimentos estranhos, exagerados, absurdos, que desafiam a lógica de qualquer conclusão. Também por isso podem ser apresentados noutro contexto como o do museu, já que se centram nas situações criadas. As características dos códigos televisivos da época estão presentes não só no início das ações como na tipologia das personagens, nas situações criadas e no cromatismo. A ausência de cortes rápidos define uma diferença relativamente à montagem dos spots publicitários entre os quais estes vídeos se inserem sem qualquer advertência, o que sublinha uma diferença e abre um outro tempo. Por exemplo, *As Is* inicia-se com uma panorâmica de um Ford Granada parado de capot aberto, enquanto dois homens se debruçam sobre o motor e um terceiro está sentado ao volante de porta aberta num subúrbio habitacional. A banda musical é característica do final da década de 1970. Num segundo plano aparece outro exemplar deste automóvel a circular na auto-estrada e num terceiro plano outro exemplar estaciona num parque. No final, em dois planos, surgem as palavras “For Less Luxury”. O carro característico da classe média da época, símbolo de liberdade de movimento e sinal de progresso social é apresentado numa situação de avaria sem dramatismo, as seqüências seguintes funcionam apenas como elementos de um código facilmente re-

3 Cf. ROYOUX, Jean-Christophe - *Le conflit des communications*. In *Stan Douglas*. Paris: Centre George Pompidou, 1993, p. 33-34.

4 Cf. *idem, ibidem*, p. 34.

5 WATSON, Scott - *Against the Habitual*. In *Stan Douglas*. London: Phaidon, 1998, p. 53. Sublinhado do autor.

6 Foi sobretudo nesta década que se generalizou a TV por cabo, situação mais limitada na anterior.

conhecível pela audiência televisiva, só que toda a narrativa está esvaziada de qualquer história. A mensagem final nega novamente as expectativas porquanto não reitera o clímax da progressão narrativa antes subverte o momento final do seu processo reificativo habitual, em que a narrativa e os seus códigos são comutados em mercadoria. Este processo de reconhecimento e não-reconhecimento acompanha muitas outras situações, como *I'm not Gary*. Um plano geral apresenta um edifício comercial nos subúrbios, seguido por um *travelling* que acompanha um homem afro-americano que caminha no passeio. Outro homem branco dirige-se-lhe amistosamente e cumprimenta-o com um "Hi, Gary!" ao que o outro depois de um curto intervalo o olha diretamente e responde "I'm not Gary". O reconhecimento da cena é também projetivo por parte do espetador, dobra-se sobre o binário reconhecer/desconhecer que o vídeo apresenta e o reconhecimento inicial da situação dá lugar à não resolução da ambiguidade gerada, que se suspende com o fim do vídeo, destituindo a narrativa do seu desenlace. Para Scott Watson esta micro-narrativa entre um branco e um negro é também ela sugestiva de uma lógica histórico-social que «(...) representa toda uma sociedade que nomeia as minorias sem ouvir as suas vozes»⁷. Em *Eye on You* o protagonista visivelmente cansado no seu apartamento come um pedaço de pizza e quando se dirige à varanda ao crepúsculo vê um homem que, em baixo, junto de um barranco, observa fixamente qualquer coisa distante. O protagonista precipita-se para dentro de casa, o plano seguinte mostra-nos o lugar onde o homem se encontrava agora sem ninguém, novo plano da varanda agora sem ninguém. Em *contra-plongé* o protagonista caminha freneticamente à beira do barranco à procura do estranho. No plano seguinte, tal como este fora enquadrado e observado pelo protagonista da sua varanda, posiciona-se como o estranho observando algo distante. *Eye on You* recorre à linguagem tradicional do drama policial com os seus misteriosos desaparecimentos e perceções enquanto simultaneamente esvazia a intriga para parodiar a lógica da visibilidade que move este tipo de intriga. Num ensaio de Stan Douglas sobre Samuel Beckett intitulado *Goodbye Pork-Pie Hat*, destinado a acompanhar a exposição *Samuel Beckett: Teleplays*⁸, de que o próprio foi curador, afirmou a propósito de *Film* de Beckett que este «(...) assume o famoso dictum de Bishop Berkeley, *esse est percipi* – ser é ser percebido – como o seu mote, que poderia talvez ser o mote de todo cinema»⁹, o filme como o excesso da visibilidade. Na versão peculiar de Beckett este princípio é entendido como: «(...) a busca do não-ser em fuga da perceção alheia desfaz-se na inescapabilidade da autoperceção»¹⁰. Ora o episódio de *Eye on You* figura nos termos mundanos da linguagem televisiva essa voracidade da visibilidade e da sua

7 WATSON, Scott - *Against the Habitual*. *Op. cit.*, p. 56.

8 A exposição foi realizada inicialmente em 1988 para a Vancouver Art Gallery, tendo itinerado por muitos museus da América do Norte e da Europa até 1992.

9 DOUGLAS, Stan - *Goodbye Pork-Pie Hat*. In *Stan Douglas*. *Op. cit.*, p. 94.

10 BECKETT, Samuel – *Film*. In *The Collected Short Plays of Samuel Beckett*. New York: Gove Press, 1984, p. 163, citado por Stan Douglas, *ibidem*, p. 94.

recessão que consome um sujeito atrás de outro até ao absurdo. O *deus ex machina* de Berkeley como percepção última, cuja onisciência era garante da existência do mundo, assume geralmente nestas convenções televisivas a forma da intriga e do seu desfecho que retrospectivamente organiza todos as faltas de visibilidade. O que Stan Douglas raspou em *Eye on You* e nos outros monodramas desta série foi esse papel metafísico da intriga. Estes blocos que apropriam as convenções do drama televisivo funcionam assim como *readymades* inversos, tal como os *Television Spots* o faziam relativamente à reificação mercantil do discurso televisivo. A diferença é que *Monodramas* trabalham o esvaziamento da homogeneização promovido pelo ficcional para abrirem inesperados vasos comunicantes na própria linguagem. A preocupação transversal a *Monodramas* consiste em raspar esse fundo de confluência da intriga num centro, operar a suspensão da sua ilusão e no seu lugar abrir uma potencialidade para o heterogéneo de forma que o *déjà vu* que aparentam comporta a manifestação da diferença.

Na já citada entrevista a Diana Thater, Stan Douglas referindo-se ao facto de o público ter ligado às estações televisivas, irritados pela confusão gerada por *Television Spots* e também por *Monodramas*, percebeu que o anonimato em que insistiu para a apresentação destes vídeos inseridos na grelha televisiva era um ato de má fé. Por um lado não podia dizer ao público que era um artista e o que viram era arte, assim que tal sucedesse «(...) já não pensariam que era a "televisão" a falar»¹¹; por outro, se o fizesse, os preconceitos sobre arte rapidamente entrariam em jogo e ideias de auto-expressão e forma seriam modeladoras da receção. Antes de saberem que era arte preocuparam-se em perceber de que se tratava, logo que estes vídeos são pensados como arte «(...) tornam-se *estranhamente* autorreferenciais»¹². Este paradoxo levou Stan Douglas a suspender a sua prática artística no espaço público. No entanto invertendo a situação permitiu-lhe pensar uma outra relação com o museu ou a galeria que seria a de introduzir significados que não fossem expressivos ou tautológicos nestes espaços, ou seja, continuar a interrogar as diversas linguagens e suas estruturas na produção de sentido. Talvez possamos designar esta prática como desilusão: uma suspensão dos condicionamentos perceptivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKETT, Samuel – *The Collected Short Plays of Samuel Beckett*. New York: Gove Press, 1984.

JOSELIT, David – *Feedback Television Against Democracy*. Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 2007.

ROYOUX, Jean-Christophe – Le conflit des communications. In *Stan Douglas*. Paris: Centre George Pompidou, 1993, p. 24-37. [Christine van Assche ed.].

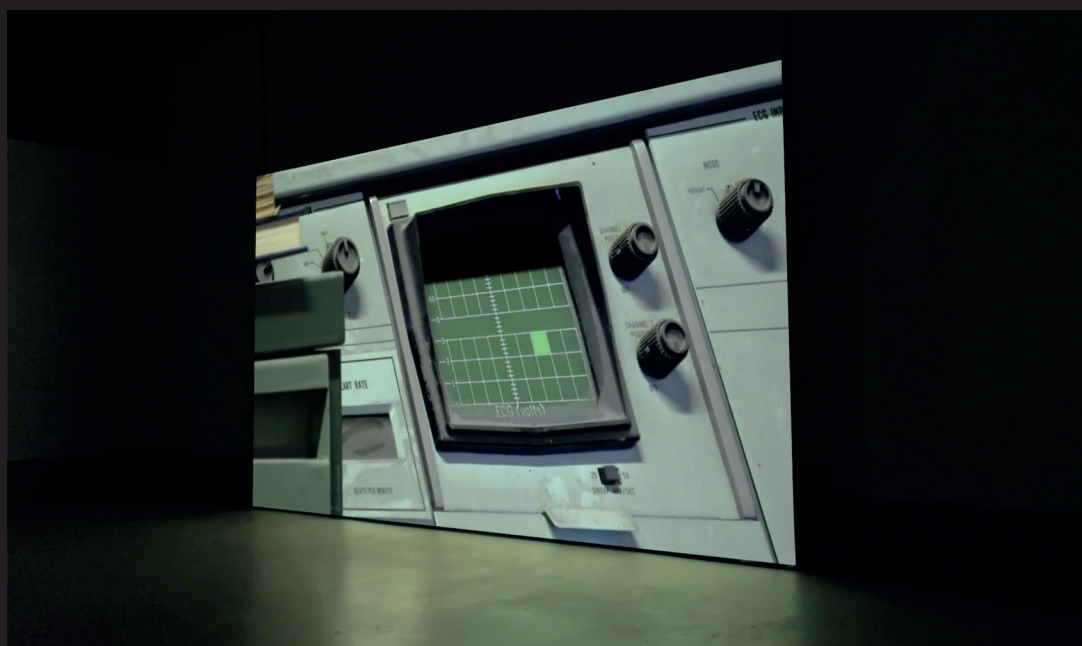
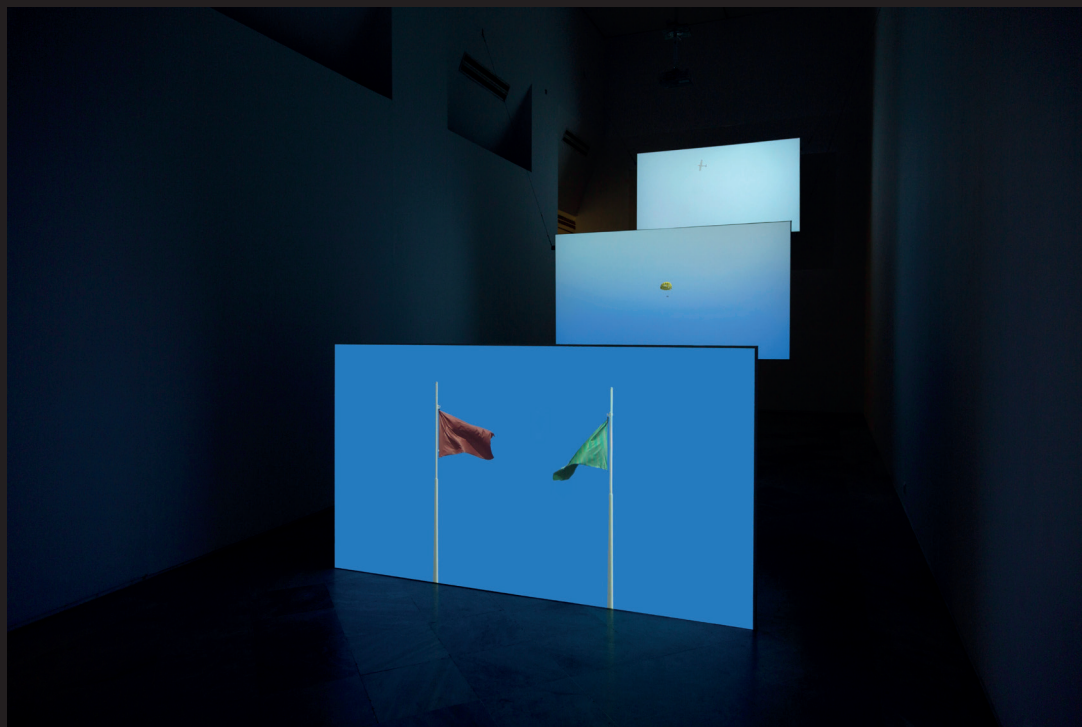
WATSON, Scott; THATER, Diana; CLOVER, Carol J. – *Stan Douglas*. London: Phaidon, 1998.

11 Interview: Diana Thater in conversation with Stan Douglas. In *Stan Douglas*. Op. cit., p. 20.

12 *Ibidem*, p. 20. O sublinhado é meu.

JAVIER

ARTERO



1. *Never odd or even. Una maniobra de posicionamiento*, Javier Artero, 2016.
Video installation
2. *Ficciones de otro tiempo*, Javier Artero, 2022.
Video installation.

THE ABSENCE OF EVENTS AS A FRUSTRATION OF THE SPECTATOR'S EXPECTATIONS

Javier Artero

Facultad de Bellas-Artes, Universidad de Málaga
www.javierartero.es

RESUMO Adoptamos uma abordagem à desilusão entendida como a frustração do espectador na expectativa de um evento que não se realiza. Entendemos que esta desilusão é fomentada pelo contraste de ritmos entre as obras exibidas e os discursos hegemónicos dos meios de comunicação social. Limitamos a análise a obras audiovisuais em que a narrativa parece suspensa na ausência de turnos narrativos. Estas análises permitem-nos localizar a desilusão em alguns trabalhos teóricos e práticos recentes.

PALAVRAS-CHAVE Narrativa; Suspensão; Videoarte; Tempo

ABSTRACT We approach disappointment, understood as the frustration of the spectator in the expectation of an event that does not take place. We understand that this disappointment is fostered by the contrast of rhythms between the works exhibited and the hegemonic media discourses. We limit the analysis to audiovisual works in which the narration seems suspended in the absence of narrative changes. These analyses allow the localization of disappointment in recent theoretical and practical projects.

KEYWORDS Narrative; Suspension; Videoart; Time

Accustomed to the rhythms of contemporaneity, guided by hegemonic media discourses, a slight delay in the arrival of the next stimulus that keeps us distracted seems frustrating to an individual eager for consumption, for products with a determined beginning and end. In this context, we see disappointment as the frustration of waiting for an event that does not take place, that is not resolved. This study is based on the analysis of audiovisual works in which the temporal parameter plays a leading role.

This is the case in a series of creations that we analyze below. Furthermore, through a selection of theoretical and practical projects that I have carried out in recent years, we analyze three possible socio-political scenarios derived from disappointment in the audiovisual: the escape to nature as a refuge, political instability as a constant threat, or the loss of hope in a better future.

To approach this idea of disappointment, we must briefly define the concept of event. The narratologist Mieke Bal defines it as follows: «Events have been defined as processes. A process is a change, an evolution, and therefore presupposes a succession in time or a chronology. Events occur over a certain period of time and follow one another in a certain order»¹. It is through these changes that the narrative is structured. Consequently, a hypothetical absence of events can lead to a suspension of the narrative. When this scenario is presented in audiovisual works, the temporal parameter acquires thematic value. In this sense, Mieke Bal refers to *duration fatigue* as «(...) the ambivalent responses that people express after an intense and lengthy confrontation with time as such»². Other researchers argue that this suppression of events in the audiovisual is «(...) as if life is suspended»³, or a «(...) time of the weariness»⁴. In short, when the spectator perceives the duration of the audiovisual work, he or she relates to it from a *bergsonian* sense of the term *duration*⁵, that is, from the subjective experience of time.

The disappointment we are referring to occurs when the spectator's expectations are frustrated, as they do not correspond to what he or she might expect, accustomed to the pyramidal narrative structures of beginning, middle and end that are common in cinema.

Approaches to disillusionment as an absence of events

In order to carry out this analysis, we are mainly interested in two types of audiovisual works. On the one hand, those in which a single sequence shot is shown, without cuts, reproduced in a loop imperceptible to the spectator. On the other hand, we refer to works produced by means of cut montage, where the spectator is prepared for a hypothetical outcome by means of suspense.

1 BAL, Mieke - *Teoría de la narrativa*. 3ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999, p. 45.

2 *Idem* - El tiempo que se toma. In *CONTRANARRATIVAS. Temporalidades reconstruidas y espacialidades desbordadas*. Murcia: CENDEAC, 2018, p. 8

3 MOLINUEVO, José Luis - *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica*. Salamanca: Archipiélagos, 2010, p. 59.

4 RODRÍGUEZ, Lorena - Dialéctica entre movilidad e inmovilidad en el videoarte: la imagen videográfica que tiende al estatismo. *AusArt Journal for Research in Art*. Universidad del País Vasco. N.º 2 (2014), p. 178.

5 Cf. BERGSON, Henri - *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme. 1999.

In this first group of works, one can experience the illusion of time passing linearly, although what we see is the same sequence repeated. In *Tunnel* (1999), by Thomas Demand, the camera moves through a recreation of the famous tunnel in which Lady Di's tragic accident took place. However, the dramatic denouement is dispensed with in favor of an infinite loop in which the tunnel is travelled over and over again without incident. In *The perfect wave* (2014), by Nicolas Provost, a surfer rides a wave that never breaks and, therefore, we don't see him fall off the board no matter how long we wait. Nor will we see the cyclist in Luis Bisbe's *Yavoy* (2006) disappear, pedaling motionless at the same point on the road, nor will the player in *El miedo del portero al penalti* (2001), by Martí Anson, shoot the ball as we might expect. We are thus left waiting for a specific event that does not take place.

Next, we point out works whose narrative structure is closer to the montage of cinema, as mentioned above. In *Le moment* (2003), by David Claerbout, two subjective shots alternate to represent a hypothetical individual entering a nocturnal forest with a lantern. The image and the soundtrack, typical of a David Lynch film, announce a dramatic denouement. However, after a few minutes of suspense, only a little cat crosses the path. Claerbout himself also plays with the viewer's expectations in *The pure necessity* (2016). In the work we see the animated animals from the film *The jungle book* (1967), but this time they have been stripped of their humanization, their speech, to show them as they would behave in real life. This plays with the expectations of a spectator who waits for the moment when an animal begins to speak or dance. Rodney Graham's *How I became a ramblin' man* (1999) depicts a typical western scene in which a cowboy rides his horse across the plains. The tension arises when the action scene does not take place, but, after a stop by the protagonist, the journey on horseback continues. This 9-minute clip could correspond to the so-called *functional delay*, which serves to create a «(...) time spasm, to postpone the arrival of a dramatic solution»⁶. However, in this and the previous cases, such a resolution is frustrated by an unexpected ending or the absence of one, which leads to the viewer's disappointment.

The frustration of expectations in artistic practice

To conclude, we propose an application of the questions outlined in a brief selection of theoretical and practical projects that I have carried out between 2015 and 2022.

The first group includes projects inspired by the aesthetics of German Romantic painting, where nature is understood as a refuge to flee to, in opposition to science and the norms. These are video installations such as *El Periplo* (2015), in which individuals, dwarfed by the landscape, limit themselves to contemplating the horizon. Dozens of figures stand self-absorbed on the edge of a platform, collectivizing the contemplative

6 ECO, Umberto - *Seis paseos por bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen S.A., 1997, p. 74.

act typical of the aforementioned paintings. The work has no beginning or end, as it is reproduced in an imperceptible loop. In this way, the spectator is questioned, who can only look at the way in which other people look the horizon.

The second group is made up of works in which elements of undeniable political connotation, such as flags, can be seen. In *NEVER ODD OR EVEN. Una maniobra de posicionamiento* (2016, **image 1**), three video projections unfold in depth and height in the exhibition space. In the first projection, two flags emerge from the floor in complementary colors (red and green), waving in converging directions in defiance of all logic. On the second screen, slightly elevated, a yellow parachute in apparent descent does not touch the ground at any point. Finally, at a higher altitude, a light aircraft circle overhead. From a distance, and in a frontal position, the three projections overlap in the form of a stepped pyramid as if they were a single plane. In this case, three apparently isolated elements make up a landscape reminiscent of war, where the irresolution of each of the scenes suggests a constant threat typical of times of political instability.

This second group also includes the *installation Loops at a spool. Acto de continuación* (2017). In the anteroom of the exhibition space we find an informative poster with the text "SE INFORMA. BANDERA RETIRADA" (IT IS INFORMED. FLAG REMOVED). Once inside the room we see a 4.5 m. flagpole, stripped of flag, crowned by a gold pinnacle. A sound system hidden behind the walls of the hall emits at a very low volume a series of recordings of different orchestral rehearsals. During the opening hours of the hall, a light projection runs longitudinally along the surface of the mast, emulating hypothetical solar cycles. This is how the poetic representation of a ceremonial act that does not take place, suspended in an intermediate stage while time is the only thing that unfolds and repeats itself in a cyclical manner.

Finally, we focus on a project inspired by the science fiction and space travel films of the 60s, 70s and 80s, made using recordings of obsolete technological devices used decades ago for scientific research. We are therefore inspired by a trend that has represented the dangers of the future of humanity and space exploration.

In *FICCIONES DE OTRO TIEMPO* (2022, **image 2**), a multi-screen video installation, the spectator is shown the interior of hypothetical spaceships. As happens in certain fragments of footage from the aforementioned genre, a ship is represented in the absence of a crew. However, far from the futuristic asepsis of the settings of Stanley Kubrick's *2001: A space odyssey* (1968), the chaotic interiors are shown as the result of the emotional disorder described by Andrei Tarkovsky in *Solaris* (1972). Likewise, immersed in the suspense, the action characteristic of this film genre is dispensed with. All this is replaced by a perpetual navigation aboard a dusty ship with a retro-futuristic aesthetic. By means of strategies such as long sequence shots and slow travelling, a leisurely temporality and a narrative suspension that frustrates any expectations of the spectator are imposed.

In short, the artistic works and concepts presented allow us to approach disappointment in the audiovisual as a frustration of the spectator's hopes. As has been

pointed out, this hypothesis is the result of the rhythms imposed by hegemonic media discourses, so that a contrast is produced between two antagonistic times: the time of consumption and the time of contemplation.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAL, Mieke - *Teoría de la narrativa*. 3º ed. Madrid: Ediciones Cátedra. 1999.
- El tiempo que se toma. In *CONTRANARRATIVAS. Temporalidades reconstruidas y espacialidades desbordadas*. Murcia: CENDEAC. 2018.
- BERGSON, Henri - *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.
- ECO, Umberto - *Seis paseos por bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen S.A., 1997.
- MOLINUEVO, José Luis - *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica*. Salamanca: Archipiélagos, 2010.
- RODRÍGUEZ, Lorena - Dialéctica entre movilidad e inmovilidad en el videoarte: la imagen videográfica que tiende al estatismo. *AusArt Journal for Research in Art*. Universidad del País Vasco. N.º 2 (2014), p. 164-180.

THE ORIGINALITY OF THE AVANT GARDE, MADELEINE OU A DESILUSÃO NAS ARTES VISUAIS

Vitor dos Santos Gomes

Universidade de Évora

Centro de História e Investigação Artística (CHAIA)

RESUMO Este texto representa uma reflexão sobre a desilusão e a arte moderna, a partir do ensaio da Rosalind Krauss, *The originality of the avant-garde*, onde a autora explora a questão da cópia e do original, interligando-a com a problemática da cópia e do original na personagem de Madeleine do filme *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, ambos metáforas do sentimento de desilusão perante o que se reconhecia como sendo verdadeiro.

PALAVRAS-CHAVE Cópia; Rosalind Kraus; *Vertigo*; Modernismo; Desilusão

ABSTRACT The originality of the Avant Garde, Madeleine ou a Desilusão nas Artes Visuais is a reflection on disenchantment and modern art from the essay by Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant Garde*, in which the author delves into the issue of the copy and the original, connecting this with the same question in the character Madeleine from the movie *Vertigo* by Alfred Hitchcock, both metaphors for the feeling of disenchantment before what we saw as being valid.

KEYWORDS Copy; Rosalind Kraus; *Vertigo*; Modernism; Disillusionment

O significado de uma obra reside não na origem, mas na sua destinação.
O espectador deve nascer às custas do pintor.

Sherrie Levine

Como seria se não se rejeitasse o conceito de cópia? Como sabemos se um trabalho artístico é uma cópia? Como seria se a personagem interpretada por James Stewart, John "Scottie", aceitasse Judy (personagem interpretada por Kim Novak) como Madeleine no filme *Vertigo*? Porquê sempre a sensação de desilusão quando verificamos que "fomos enganados"? A questão colocada por Rosalind Krauss é o tema central no ensaio *The originality of the avant-garde and other modernist myths*¹, onde Krauss faz uma reflexão sobre esta ideia a partir do trabalho *Os portões do Inferno*, de Rodin, numa retrospectiva do artista na National Gallery de Washington. Rodin está morto, no entanto, Krauss vê novos trabalhos de Rodin, realizados a partir de negativos que o artista deixou em testamento ao Estado francês. Estes permitem-lhe observar a cópia, "the inauthentic", como o lado repressivo do modernismo. Felizmente os artistas pós-modernos, para Krauss, começaram a esquecer-se dessa repressão para agirem: "to play".

Perguntar se valorizamos a cópia é perguntar como a arte se relaciona com o seu passado e com o nosso. Na tradição das Belas-Artes a habilidade técnica foi "afectada" pelo estudo dos mestres do passado. Podemos discutir se a noção de cópia de Krauss é a maneira errada de expressar as apropriações do modernismo e do pós-modernismo. É difícil usar o passado e revoltarmo-nos contra ele. Krauss descreve as últimas pinturas modernistas como obcecadas com «(...) the originary surface of the picture frame»². O minimalismo e a arte *pop*, para Krauss, mantêm a ficção de uma tela vazia à espera da marca do artista.

Ambas as formas podem ter pretendido destronar a linguagem própria da autenticidade, mas a verdadeira separação ainda está por vir, segundo a autora. Krauss não comenta o expressionismo abstracto neste ensaio, mas o texto está ensombrado por ele. Para estes pintores, como escreveu Harold Rosenberg, subitamente a tela tornou-se «(...) an arena for action»³. Os artistas acreditaram que conseguiam agarrar o destino de cada pintura nas suas mãos. Neste gesto, recusaram a relação com a arte do passado. Rosenberg afirmou que Barnett Newman desejava «(...) to be stripped of every fiction except one, The fiction of an absolute»⁴.

1 Ver KRAUSS, Rosalind - *The originality of the avant-garde and other modernist myths* Cambridge; Massachusetts: The MIT Press, 1985.

2 *Idem, ibidem*, p. 56.

3 ROSENBERG, Harold - *The tradition of the new*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1982.

4 *Idem, ibidem*.

Douglas A. Cunningham⁵ descreve as suas próprias experiências com *Vertigo* e a sua peregrinação cinéfila, reflectindo sobre os lugares para os quais o filme remete como a expressão de um desejo frustrante "nascido do amor" pelo mundo diegético do filme, a perda (a aparente ausência desse mundo diegético dentro do reino do real) e um desejo de ocupar/influenciar um espaço-tempo em algum lugar entre o índice e o seu referente. Por que razão *Vertigo* é um objecto de amor? Por que razão podemos considerar *Vertigo* um ensaio cinematográfico sobre a desilusão? E, dada a ausência da narração no reino do real, qual é a sedução que o filme provoca? Os escritos sobre *Vertigo* fornecem uma pista do porquê de este filme inspirar tal devoção. Grande parte dos estudos sobre o filme encontra-se um fio persistente que o considera uma meditação sobre o conflito entre realidade e ilusão, entre o real e a cópia e a consequente desilusão.

Numa extensa entrevista a Alfred Hitchcock por Peter Bogdanovich⁶, em 1963, *Vertigo* surge como o filme que «(...) aprofundou mais do que qualquer filme feito nos últimos anos os conflitos entre ilusão e realidade»⁷. Quando Bogdanovich pergunta directamente a Hitchcock se *Vertigo* é sobre o conflito entre ilusão e realidade, o realizador responde «Ah, sim»⁸. Caracterizando o mundo que *Vertigo* apresenta como «(...) uma areia movediça, uma bolsa de estudo»⁹, a vertigem representa uma das penetrações mais profundas de Hitchcock na dualidade realidade/ilusão. Embora esses exemplos limitados não constituam uma lista exaustiva da vasta quantidade de estudos sobre Hitchcock, considerando *Vertigo* a partir dessa perspectiva temática, eles são, no entanto, indicativos do domínio persistente dessa abordagem na sua análise.

Nas análises da violação de fronteira realidade/ilusão há a tendência de investigar esse conflito como uma temática estritamente diegética, com as tentativas de John Ferguson (James Stewart) de ressuscitar Madeleine em Judy (ambos os papéis desempenhados por Kim Novak) como a mais clara evidência da sua expressão, ou da tentativa de triunfar sobre a desilusão. Os comentários de Laura Mulvey¹⁰, em 1975, sobre esse processo de identificação caracterizam a posição de Scottie não apenas como análoga à nossa, mas também como o vínculo que nos liga a Scottie como nosso substituto: o protagonista masculino atrai os espectadores profundamente para a sua posição, fazendo-os partilhar o seu olhar inquieto e desiludido. Marian E. Keane¹¹, no entanto, refuta essa

- 5 Ver CUNNINGHAM, Douglas A. - *The San Francisco of Alfred Hitchcock's Vertigo: place, pilgrimage, and commemoration*. Lanham: Scarecrow Press, 2011.
- 6 Ver BOGDANOVICH, Peter - *The cinema of Alfred Hitchcock*. New York: The Film Library of the Museum of Modern Art, 1963.
- 7 *Idem, ibidem*, p. 34.
- 8 *Idem, ibidem*, p. 35.
- 9 *Idem, ibidem*.
- 10 Ver MULVEY, Laura - *Afterimages: on cinema, women and changing times*. London: Reaktion Books, 2020.
- 11 Cf. KEANE, Marian E. - *Reading Cavell's the world viewed: a philosophical perspective on film*. Detroit: Wayne State University Press, 2000.

proposta de identificação do espectador com Scottie na sua crítica à leitura de Mulvey, em 1986, apresentando a sequência de *flashback* de Judy como o momento em que se estabelece «(...) um vínculo profundo entre ela [Judy] e a câmara, que não é quebrado durante o resto do filme»¹². Como este é o momento em que a trama do assassinato é revelada ao espectador, bem como o primeiro momento em que temos mais informações da narrativa do que Scottie, Keane propõe esse esclarecimento do espectador, tanto como o de distanciamento de Scottie e como a nossa base de identificação com Judy, mas ambos são ensaios sobre a desilusão.

No entanto, enquanto a análise de Keane pode correctamente destacar este momento como aquele que relega Scottie a uma posição marginalizada de desconhecimento, uma análise da identificação do espectador baseada na satisfação do seu desejo de transcender os limites da realidade e ressuscitar Madeleine o suficiente para continuar a nossa identificação, apesar da consciência da sua falsidade, de ser uma cópia. Assim, enquanto Keane, mais tarde, caracteriza com precisão o resto do filme como um estudo do amor dela (de Judy) por Stewart/Scottie e do seu apego a ela, é a afirmação de Mulvey de que a identificação com a imagem vista é em parte responsável pelo prazer escopofílico que temos ao ver o filme e que determina a nossa contínua identificação com Scottie.

Durante muito tempo cessam os diálogos e vamos visitando lugares e paisagens do passado e de morte: a capela-cemitério do século XVIII, o hotel antigo, as flores para os mortos, o museu com o retrato de uma mulher morta, a floresta das sequóias. Síntese das temáticas da pintura, porque faz referência aos géneros natureza-morta, paisagem e retrato. Quem é aquela mulher? A imagem que tínhamos visto no genérico, sem que a ampliação nos deixasse perceber que se tratava de Madeleine, de Judy, de Carlota ou das três, "paisagem" da mulher e da morte, sem identidade possível. As próprias imagens do percurso dos protagonistas do filme pela floresta remetem-nos directamente para as pinturas de Turner ou de Friedrich, no conceito, uma natureza ilimitada como um mistério insolúvel, que eles visualizavam como uma série de paisagens míticas em termos de destino cósmico e na relação do Homem perante algo incomensurável e que não admite comparação; ou para as pinturas de Barbizon, na forma, uma natureza do tipo atmosférico e romântica na tonalidade.

O modernismo propôs a arte como expressiva explosão, numa dedução formal. Contra ambos, Krauss fixa um tranquilo futuro, não realizado. A quebra foi pressagiada nas contorções vertiginosas de um múltiplo de Rodin. E finalmente vem com as falsas cópias de Sherrie Levine do fotógrafo Edward Weston. Levine pratica ela própria uma desmistificação, talvez o gesto mais "original". Krauss fixa o seu "terreno" provocativo na melhor utopia modernista – uma imaginação colectiva de um futuro livre. Numa retórica familiar de um novo futuro forte, os velhos padrões já não contam. Similarmente, para Krauss o passado literalmente parece o mesmo, quer

12 *Idem, ibidem*, p.64.

seja nas mãos dos curadores de Rodin ou sobre as lentes de Levine: «(...) watching the newest Gates being cast, we want to call out, FRAUD»¹³. Na verdade, o modernismo ou o mundo da arte nunca falhou ao reproduzir. Persuadiu Manet a "citar" Ticiano, ou os artistas dadaístas a "citarem" outros artistas.

Rosalind Krauss "negligencia" precisamente o modo como a arte modernista "joga" com a questão da cópia, e também esquece as lições de críticos e filósofos, que já tinham observado que a *pop* arte e o formalismo corriam o risco de uma imensidão de cópias. A arte contemporânea opera uma soldadura onde a modernidade indicava uma ruptura. A *pop* arte, incrementada pela cultura popular e pronta a nela se voltar a fundir, contribui seguramente, tanto quanto a melhoria do nível de vida das classes médias e dos progressos da educação, para a democratização da arte. Harold Rosenberg verificou que, no meio das personagens de banda desenhada e dos pacotes de lixívia, os artistas *pop* inseriram várias reproduções da grande pintura histórica. Citemos uma *Vénus* de Rubens num Rauschenberg, dezenas de *Mona Lisa* em Andy Warhol, sem falar das séries completas de Lichtenstein inspiradas em Mondrian, Picasso e, até mesmo, em quadros abstractos líricos, a *Vénus* de Botticelli "camuflada" por Alain Jacquet numa concha da "Shell" ou ainda a sua versão de *Déjeuner sur l'herbe*.

Rosenberg sugeriu que, contrariamente às ideias recebidas, o mundo da *pop* arte não era tanto o "de todos", mas o do "mundo da arte alargado"¹⁴. Então onde estamos? Podemos discutir se Krauss está equivocada ao olhar para o modernismo como demasiado preocupado com a autenticidade, com a originalidade. Podemos sugerir que revertendo os termos, sendo a favor da cópia, será outro fim sem saída. Num conhecido ensaio, Hal Foster¹⁵ chega à mesma conclusão. Foster começa por distinguir uma atitude radical e outra complacente relativamente ao pós-modernismo. O autor acaba por questionar a pretensão de alguma desconjuntura radical. Claro que existem cópias. Não existe é a cópia. Krauss termina o seu ensaio com uma reflexão sobre a questão da origem e da originalidade, no trabalho de Sherrie Levine. Quando, no início dos anos 80, se via pela primeira vez uma das suas obras, podia-se julgar ser vítima de uma alucinação ou engano. A sua assinatura figurava por baixo de imagens conhecidas de Walker Evans, Giorgio Morandi, Mondrian ou Edward Weston. Para Krauss, a obra de Levine será um reflexo de um novo passo no avanço da vanguarda contemporânea, na medida em que a artista desconstrói explicitamente a noção moderna de origem, e isso não se pode considerar como uma "extensão" da modernidade, mas sim uma era pós-moderna e, portanto, vanguardista.

13 Cf. KRAUSS, Rosalind - *The originality of the avant-garde and other modernist myths* Op. cit., p. 86.

14 Cf. ROSENBERG, Harold - *Discovering the present, "The herd of independent minds"*. Chicago: University of Chicago Press 1973, p. 23.

15 Ver FOSTER, Hal - *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge; Massachusetts: The MIT Press, 1996.

Krauss conclui assim o seu ensaio onde procurou indicar que a modernidade falhou ao centrar-se na questão da originalidade versus cópia. Para ela o período histórico em que a vanguarda terminou e um novo período começou. O pós-modernismo assume-se assim como a vanguarda contemporânea. Práticas culturais complexas, entre elas uma crítica desmistificadora e uma arte verdadeiramente pós-moderna, entraram em acção para invalidar as propostas básicas da modernidade. Mas ficamos sempre com o eco das palavras de desilusão de Judy para Scottie: «(...) por que não gostas de mim como eu sou?».

ISSN:

b
a

leba
belas-artes
ulisboa

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



2184 — 8130