

A mundaneidade do mundo e as encenações de naturalidade

Michel Fried sobre *art photography*

Sofia Miguens

*Para a Irene,
cujos escritos sobre Heidegger, diretos e claros,
me ajudaram a voltar ao autor e a reencontrá-lo*

No livro *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008) o crítico e historiador da arte americano Michael Fried recorre a Heidegger e Wittgenstein na sua tentativa de compreender a *art photography* contemporânea. No centro está o trabalho do fotógrafo canadiano Jeff Wall. Porque a fotografia é, pelo menos aparentemente, uma forma privilegiada de representar o comum, Fried faz um uso explícito das filosofias do comum de Heidegger e de Wittgenstein para articular a intenção das fotografias de Wall. No que se segue procurarei analisar esse uso, bem como pôr em relevo algumas convergências e divergências entre a leitura que Fried faz da *art photography* e a forma de o próprio Heidegger considerar a arte.

Michael Fried, os filósofos e a fotografia

Michael Fried, que inicia a sua carreira como crítico de arte, próximo do célebre crítico Clement Greenberg, na Nova Iorque do expressionismo abstrato dos anos 60 do século XX, é um leitor de muitos filósofos, entre eles Heidegger. Fried esteve sempre particularmente próximo do filósofo americano Stanley Cavell, reconhecendo explicitamente a influência deste sobre o seu trabalho. Dois tópicos comuns a Fried e Cavell, importantes para a curta incursão que se segue, são a ‘presentidade’ (*presentness*) e a absorção (*absorption*). Estes termos, utilizados por ambos para caracterizar o estar no mundo dos humanos e o envolvimento na ação, são fundamentais na forma como Fried aborda a *art photography* em *Why Photography Matters as Art as Never Before*.

As noções de absorção e teatralidade utilizadas nos textos de Fried aparecem pela primeira vez no contexto da sua crítica ao minimalismo na arte contemporânea, crítica que teve como alvo artistas como Donald Judd e Robert Morris. A acusação célebre de Fried é que o minimalismo, que então se opunha ao expressionismo abstracto de por exemplo Jackson Pollock, seria teatral e, para Fried, acusar uma obra de arte de teatralidade é dizer que ela falha – a teatralidade (a arte feita para o observador e dirigida à reação deste) é a negação da arte. Após o trabalho como crítico nos anos 60 Fried ‘retira-se’ para a história da arte. No seu trabalho sobre a pintura francesa dos séculos XVIII-XIX, a trilogia composta por *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980), *Courbet’s Realism* (1990), e *Manet’s Modernism, or, the Face of Painting in the 1860s* (1996) volta a utilizar as noções de absorção e teatralidade, no contexto da discussão do ‘projeto de Diderot’, o projeto de retratar, nomeadamente em pintura, a realidade tal e qual, por exemplo as pessoas envolvidas nos seus afazeres, no seu trabalho, na vida diária, como se ninguém estivesse a observar. As personagens não estão lá para serem mostradas a um observador. São essas mesmas noções que voltam a aparecer em *Why Photography Matters as Art as Never Before*.

São vários os fotógrafos presentes no livro de 2008, tais como Hilla and Bernd Becher (os ‘pais’ do movimento da *art photography*), Hiroshi Sugimoto, Jean-Marc Bustamante, Candida Höfer, Thomas Struth ou Thomas Demand. No coração do livro está no entanto a obra do fotógrafo canadiano Jeff Wall (n.1946) e o peso que as questões da absorção e da teatralidade têm na representação do mundo por esses objetos mundanos que são fotografias. As fotografias são objetos tão mundanos e tão banais que a fotografia pôde ser vista como a arte da literalidade, desobrigada do modernismo, a única arte que poderia ainda permitir-se ser naturalista e que atingiria mesmo o seu efeito máximo através do naturalismo. Foi assim que pensou por exemplo Greenberg. Aí onde outras artes cairiam na banalidade a fotografia estaria no seu elemento. Apesar disso, ao tratar em torno da fotografia questões relativas a naturalidade e teatralidade quando se trata de produzir réplicas imagéticas deste, Fried faz-nos questionar, como se verá, o que há de realmente comum no comum.

Wall e a representação. Encenações de naturalidade e intenções.

Fried procura responder às questões sobre representação ou mimese do mundo por esses objectos mundanos que são as fotografias em torno do trabalho de Wall. Wall é uma figura da cena artística de Vancouver, ativo desde os inícios dos anos 70 do século vinte, e conhecido pelos seus gigantescos *tableaux*. Os *tableaux* gigantes foram segundo Fried eles próprios extremamente importantes para a (então) nova *art-photography*. O impacto da dimen-

são é crucial. Nas palavras de Fried, a nova *art-photography* abraça o *for-the-wallness* – os *tableaux* são para serem colocados na parede. Estas fotografias pretendem precisamente ser objetos no mundo de um dado tipo: são objectos de grandes dimensões para serem colocados na parede, frequentemente em caixas iluminadas, escapando voluntariamente ao registo de recordação íntima da foto de pequena dimensão, da foto de alguém que se traz na carteira. Nos fins dos anos 70, inícios dos anos 80, Jeff Wall, trabalhando em Vancouver, não está sozinho quando dá tal passo. Por exemplo Thomas Ruff em Dusseldorf, Jean Marc Bustamente na Provença e no Norte de Espanha começam a fazer objectos semelhantes. O que fazem todos esses fotógrafos? Fazem imagens fotográficas que são para ser colocadas na parede como quadros e contempladas como em tempos foram contempladas pinturas. Esses *tableaux* têm motivos frequentemente (aparentemente) insignificantes, banais, realistas, hiper-realisticamente mostrados. É esse o caso por exemplo, na obra de Wall, *The Destroyed Room* (1978), *Morning Cleaning* (1999), *A View From an Apartment* (2004-2005). Sem deixarem de ter essas mesmas características, outras fotografias de Wall dialogam explicitamente com a história da pintura, tais como *Picture for Women* (1979, e que se refere a *Un bar aux Folies Bergères* de Manet), *Adrian Walker* (1992), que redescobre o interesse do pintor francês do século XVIII Jean-Baptiste-Siméon Chardin pelo modo de absorção, ou *After “Spring Snow” by Yukio Mishima* (2000-2005), em claro diálogo com a literatura. Wall foi frequentemente acusado de, ao contrário dos fotógrafos ‘a sério’, recuar para a rua para fotografar e de estar, em vez disso, ‘interessado em arte’. No entanto Wall sai para a rua: os seus *tableaux* têm muitas vezes como tema a própria cidade de Vancouver, desde a beleza natural até a decadência industrial e aos subúrbios industriais descaracterizados. Algumas das suas fotografias provocaram controvérsia, pelo facto de – para além dos elevados preços – precisamente ‘saírem para a rua’, i.e. utilizarem situações (encenadas e muito realistas) com mortos de guerra (*Dead Troops Talk – a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986, 1992*), reféns, sem-abrigo, ou pessoas à espera de trabalho para o dia (*Men Waiting* 2006).

O que querem estas fotografias? O que será isto? Fotografia documental, uma vez que as cenas retratadas são comuns e quotidianas? Pelo menos as fotografias de Wall que são baseadas em textos literários (e portanto em ficção), tais como *After “Invisible Man” by Ralph Ellison, the Prologue* (1999-2000), ou *After “Spring Snow” by Yukio Mishima, Chapter 34* (2000-2005) visam uma encenação de naturalidade. É difícil dizermos o que está a ser documentado se a vida comum que vemos é uma encenação. Na verdade trata-se de encenação de situações de ficção, e portanto de situações que nunca aconteceram ‘realmente’. Será fotografia cinematográfica? Não-fotografia? O que é que é ainda aqui imitação ou representação? E representação ou imitação de quê? De algo

que não existe? Que é ficcional? Será isto mimese de uma ficção? Com que intenção?

Poder-se-ia dizer que essas fotografias não são portadoras de outras intenções senão as intenções do próprio artista. As fotografias de Wall nunca são, é importante ter isso em mente, um simples instantâneo tirado ao passar por uma cena real – uma só imagem de Wall pode ser o resultado de semanas de trabalho, de contratação de figurantes e de trabalho de edição no computador a partir de uma grande quantidade de imagens⁽¹⁾. Uma coisa é certa: os *tableaux* da *art photography* exploram declaradamente e intencionalmente o facto de uma fotografia não ser apenas uma representação de alguma coisa mas ser ela própria uma coisa, um objecto, trabalhado como tal em múltiplas dimensões. Quando afirma que estas fotografias não são portadoras de outras intenções senão as intenções do próprio artista Fried não quer dizer que a fotografia anterior à *art photography* não era fotografia neste sentido, ou concluir que grandes fotógrafos do passado não foram fotógrafos no sentido que importa. Está no entanto particularmente atento ao esforço presentes na *art photography* para estabelecer que a fotografia é *picture*, é uma coisa, é uma coisa que é uma representação imagética e essa representação não é uma mera imitação, por mais que este *medium*, a fotografia, seja aparentemente o mais literal dos meios técnicos de reprodução, a própria epítome da reprodutibilidade técnica. Entra então a filosofia.

A filosofia: Heidegger e Wittgenstein sobre o comum

A fotografia é, pelo menos aparentemente, uma forma privilegiada de representar o comum e Fried faz um uso explícito das filosofias do comum de Heidegger (*Ser e Tempo*) e de Wittgenstein (*Investigações Filosóficas*) para articular a intenção das fotografias de Wall. Começo pela interpretação heideggeriana de “*Invisible Man*”, by Ralph Ellison, *the Prologue* (1999-2001). Os tópicos que enquadram a abordagem de *Invisible Man* são os tópicos heideggerianos da mundanidade do mundo em *Ser e Tempo* e da técnica em *A questão da técnica*. Wall pegou no romance de 1952 de Ralph Ellison intitulado *Invisible Man*, cujo protagonista é um homem afro-americano sem nome, que vive no seu buraco numa cave, que ilumina com uma miríade de lâmpadas (mais precisamente mil trezentas e sessenta e nove), puxando ilegalmente eletricidade. Wall serve-se de detalhes como estes, que estão no romance, para criar um cenário físico real, que depois fotografa. Fala do seu próprio método de fotografar como sendo cinematográfico, no sentido em que tudo depende da uma equipa

(1) Podemos na verdade e também por essa razão perguntar se estas fotografias são ainda o mesmo tipo de objeto que a fotografia analógica de um Cartier Bresson, por exemplo.

que constrói cenários minuciosamente controlados. As fotos são então feitas e montadas uma caixa de luz de grandes dimensões (usando uma estética de anúncio publicitário, poderíamos dizer). A questão que interessa é: aquilo que é posto à vista é o quê? O que está lá para ser visto? A resposta heideggeriana de Fried é que isto, esta fotografia, não é, por exemplo, uma ilustração do romance de Ralph Ellison. O que está lá para ser visto é a mundaneidade do mundo, o comum em que estamos absorvidos. Retoma de Heidegger as descrições da primeira parte de *Ser e Tempo* sobre o comum, a mundaneidade do mundo, a absorção na acção e a naturalidade com que a acção humana se desenrola. O mundo em que estamos absorvidos é nos termos de *Ser e Tempo*, o mundo do *man* (do diz-se, faz-se, pensa-se, anónimo) e da *Zuhandenheit* (o estar à mão, o estar-aí para serem utilizadas das coisas que nos rodeiam). Retoma também o que (o segundo) Heidegger afirma sobre a técnica como estando aí na mundaneidade do mundo e determinando esta (apelando a *A Questão da Técnica*). Não retém no entanto algo que está por trás do que Heidegger afirma sobre arte nomeadamente na *Origem da Obra de Arte*: que a arte, ao abrir ontologicamente um mundo (os exemplos de Heidegger são o templo grego e os sapatos de uma camponesa num quadro de Van Gogh) escapa à degradação da cultura ‘no tempo da ciência e da técnica’. Aliás Fried subverte a ideia heideggeriana, presente em *Ser e Tempo*, de um contraste, naquilo que está no mundo, entre o estar debaixo dos olhos (*Vorhandenheit*) e o estar à mão (*Zuhandenheit*). O estar-debaixo-dos-olhos é relacionado por Heidegger com a postura teórica associada à metafísica, por sua vez associada à ‘dominação’ do mundo pela ciência e a técnica e como tal rejeitada. Ora o que interessa Wall é precisamente o estar aí para mim da obra de arte como um estar aí para ser visto, uma particular forma de estar debaixo dos olhos. Nesse sentido uma fotografia de Wall enquanto objecto de arte, apesar de interpretada por Fried com apelo a alguns conceitos de Heidegger, não é um ‘objecto heideggeriano’. As obras de Wall são uma ruptura intencional da oposição entre o estar imerso e lidar com as coisas absorvamente com que Heidegger caracteriza o comum e o olhar teórico da metafísica. O olhar teórico da metafísica (e da ciência e da técnica) desvirtuaria, segundo Heidegger, a ‘naturalidade’ do habitar o mundo, do estar envolvido na acção – seria uma postura objectivante que cortaria os laços práticos do nosso estar no mundo ‘habitando-o’. Ora as imagens que interessam Fried são um objecto do entorno de ‘objectos à mão’ que se ergue ‘olhando para nós’ e não se enquadram facilmente no retrato ontológico dicotómico de Heidegger. Voltarei a este ponto.

O outro filósofo recrutado por Fried para articular a intenção das fotografias de Wall é Wittgenstein⁽²⁾. Fried parte neste caso de uma passagem céle-

(2) Fried 2008, Capítulo 3, Jeff Wall, Wittgenstein and the Everyday (p. 63 e seguintes).

bre de *Cultura e Valor* (4c), uma análise relativamente longa de Wittgenstein, feita a propósito de uma observação do seu amigo Paul Engelmann, que Fried considera a mais importante contribuição de Wittgenstein para o pensamento estético. Wittgenstein relata que Engelmann lhe contara que quando estava sozinho no seu quadro, absorto nos seus papéis, mexendo nos seus próprios manuscritos, estes lhe pareciam esplêndidos e merecedores de serem lidos por outras pessoas. No entanto quando pensa em realmente publicar uma seleção desses escritos toda a atração desaparece. Wittgenstein comenta que a situação é análoga a uma outra: nada pode ser mais notável do que observar um homem que não sabe que está a ser observado a desempenhar uma atividade comum do dia a dia. Vamos imaginar que o que observamos é uma peça de teatro e que a cortina sobe, diz Wittgenstein. Vemos um homem no seu quarto, andando de lá para cá e de cá para lá, fumando um cigarro. De repente estamos a observar a vida de um ser humano a partir de fora de uma forma como nunca nos observamos a nós próprios quando estamos imersos e absortos na nossa própria vida. Seria como estarmos a observar com os nossos próprios olhos um capítulo de uma biografia, o que é ao mesmo tempo inquietantemente estranho e maravilhoso (*unheimlich und wunderbar*, diz Wittgenstein). Seria mais extraordinário do que estarmos a ver uma peça no palco: estaríamos a ver a vida ela própria.

Wittgenstein comenta em seguida para si próprio que todos os dias vemos situações comuns como esta e no entanto não ficamos minimamente impressionados. E retorque: mas então não estamos a ver as coisas da perspectiva certa, e aquilo que uma obra de arte faz é precisamente forçar-nos à perspectiva certa (*zu der richtigen Perspektive*). O que quer isto dizer, ser forçado à perspectiva certa? Tratar-se-á de ver a nossa própria vida como obra de arte? Será Wittgenstein uma espécie de Nietzsche? É duvidoso. O que está em causa não é o tema nietzschiano da nossa vida tornada obra de arte e sim uma perspectiva sobre o comum e a vida humana. É isso pelo menos que defende Fried. Ainda no mesmo texto, Wittgenstein afirma que, sem a arte, o objecto (a obra de arte) é um objecto da natureza como outro qualquer. Que ele nos entusiasme ou emocione não nos dá o direito de o exhibir (Wittgenstein dá como exemplo aqui uma fotografia de paisagem que alguém tirou num lugar em que esteve, que nos mostra cheio de entusiasmo e nos deixa completamente frios). O que a obra de arte faz, em contraste, é capturar o mundo *sub specie aeternitate*, do ponto de vista da eternidade. Wittgenstein termina dizendo que a filosofia também é capaz de fazer isto, a filosofia faz isto mesmo com o pensamento, trabalhando sobre o pensamento.

Fried considera que a experiência de pensamento de Wittgenstein (do homem andando de cá para lá no seu quarto) assinala aquilo a que ele, Fried, chama uma sensibilidade antiteatral. A experiência de pensamento envolve

o comum (*the everyday*), imaginado-o como estando disponível apenas, precisamente, de forma antiteatral. Fried afirma que Wittgenstein está a tomar o comum como categoria estética e que isto tem consequências artísticas, que são precisamente exercitadas no trabalho em fotografia que está a analisar. O que a experiência de pensamento de Wittgenstein faz é mostrar que há duas perspectivas sobre o (mesmo) mundo: uma perspectiva a partir de dentro e uma perspectiva a partir de fora. Ver a partir de fora (a perspectiva *sub specie aeternitate*) aquilo que é vivido absorvamente a partir de dentro pode ser *unheimlich*, *dépaysant*, estranho. A obra de arte faz isso mesmo, força-nos *zu der richtigen Perspektive*, à perspectiva certa, essa perspectiva que nos faz sentir a *Unheimlichkeit* de ver a partir de fora aquilo que vivemos ‘a partir de dentro’. É essa precisamente a intenção das fotografias de Wall. E é precisamente enquanto tal que elas são uma forma específica de jogar com a ficção da não-existência do espectador que caracteriza o projeto de Diderot.

Acrescento apenas mais dois breves exemplos daquilo que é, para Fried, importante na *art-photography*, desta vez em torno de Thomas Demand e de Luc Delahaye. Demand foi inicialmente treinado como escultor. O que ele faz é fotografar reconstruções escultóricas (feitas em papel e cartão) de cenas reais. Demand, o artista-fotógrafo, fotografa coisas feitas pelo escultor Demand, coisas que imitam a realidade mas que têm naturalmente as ‘marcas’ de serem maquetes de cartão e não ‘mundo real’. Uma dessas marcas é a indeterminação da matéria: não há mais determinação, a certo ponto, nas objetos ‘imitados’ nas maquetes, o que não é uma característica do mundo real, que é determinado ‘*all the way down*’. Exemplos de fotografias de Demand são a fotografia de uma réplica do arquivo de filmes de Leni Riefenstahl (*Archive* 1995), ou a fotografia de uma réplica do cenário de uma casa de banho em que um conhecido político alemão foi encontrado morto em circunstâncias misteriosas (*Bathroom* 1997), ou a fotografia de uma réplica do corredor do edifício de apartamentos onde morou e agiu um *serial killer* (*Corridor* 1995). Aquilo que é fotografado são ‘modelos’ de cartão que depois de fotografados não existem mais, podem ir para o lixo. Não ficam, não existem ‘materialmente’, apenas permanecem enquanto tendo sido fotografados. Que realidade é esta que é representada? É uma realidade toda ela feita, construída, intencionada e só depois fotografada – como se para contrariar intencionalmente o suposto poder de réplica exata do comum que caracterizaria a fotografia como medium.

O francês Luc Delahaye foi fotojornalista e fotógrafo de guerra. Num dos seus projectos, analisado no livro de Fried, Delahaye cria imagens de grande escala, cujos tópicos são, pelo menos aparentemente, os do fotojornalismo e jornalismo de guerra: *Taliban* (2001), *Bagdad II* (2003), *US Bombing of Taliban Positions* (2001). As imagens de Delahaye são no entanto tratadas de uma forma divergente das normas do fotojornalismo (que prescrevem *close-ups*, imagens

dramáticas, instantaneamente legíveis, com uma composição que nos capta a atenção). As imagens de Delahaye incluem demasiada informação visual, estendem-se (especialmente) para além do ‘assunto’ e por serem de tão grande dimensão envolvem completamente o espectador. Apesar da distância e quase indiferença que é assim produzida há no entanto uma tensão latente no que parece ser o deliberado não envolvimento do fotógrafo, ao produzir as suas visões panorâmicas. Como se (na explicação do próprio Delahaye) se tratasse de dar o passo para além da objetividade jornalística em direção à presença plena das coisas, substituindo o registo jornalístico (‘são estes os factos de hoje’) por uma perspectiva ontológica (‘há isto’, ‘eis o mundo’). Como comenta Fried, estas são imagens próximas das imagens de quase-documentário-ficcional de Wall com a ressalva de os tópicos aqui serem ‘reais’. O próprio Delahaye caracteriza as suas fotografias como uma presença mais essencial às coisas e ao mundo.

As questões filosóficas da estética e uma crítica (indirecta) a Heidegger

Regressemos às questões filosóficas da estética. Serão estas fotografias, as fotografias de Wall, de Demand ou de Delahaye, que Fried pretende enquadrar a partir das filosofias do comum de Heidegger e Wittgenstein, *imitações* da realidade? Serão imitações *naturalistas*? A incursão de Fried pela fotografia é provocada pela observação de Greenberg segundo a qual a fotografia é a única forma de arte que pode permitir-se ser naturalista. Ora ser naturalista seria, pelo menos à primeira vista, retratar o comum, os objectos comuns, a vida comum, aquilo que não é extraordinário, nem surreal, nem ficcional. O comum, na sua face antiteatral, seria o *nec plus ultra* do naturalismo. Afirmar que a fotografia pode ser naturalista é considerá-la liberta da obrigação de ser modernista, uma obrigação que pesa sobre as artes contemporâneas em geral.

As fotografias de Wall, de Demand e de Delahaye pretendem sem dúvida retratar o comum. Mas será o comum ‘natural’? O que é ser ‘natural’? Serão as fotografias de Wall, de Demand, de Delahaye, *naturalistas*? Fried rejeita a pretensão de Greenberg. Defende que a fotografia é inerentemente modernista. No caso das obras analisadas isso significa nomeadamente que todas estas fotografias quebram com a ficção da não-existência do espectador. Estas fotografias ‘sabem’ e ‘dizem’ que estão lá para serem vistas. O objecto de arte, a imagem fotográfica, ergue-se e olha para o espectador, encara o espectador. Produz-se desta forma um *radical facingness* (um radical estar em face a) de um objecto de arte perante nós⁽³⁾. As características da *art-photography* que fazem

(3) Fried pensa que este *radical facingness* não se confunde com a teatralidade; poderíamos discordar.

com a fotografia importe hoje mais do que nunca são precisamente, segundo Fried, o seu *for-the-wallness* (ser para ser colocado na parede e contemplado, como por exemplo pinturas o foram no passado), associado a uma *radical, abstract facingness* (face a face abstracto e radical). Produz-se assim um confronto-distanciamento destes objectos relativamente ao espectador, ‘como se fosse Manet liquidando o projecto de Diderot’ com a sua *Olympia* (1865), ou com o *Dejeuner sur l’herbe* (1862-63), diz Fried. A ‘solução’ da *art-photography* é ir voluntaria e intencionalmente contra a ficção de que aquele que olha para a representação (enquanto coisa no mundo produzida pelo artista) não existe.

Voltemos a perguntar: será isto imitação? Arthur Danto fez notar, no início de *The Artworld*, que porque os artistas andavam realmente a imitar as coisas no tempo de Sócrates e na verdade até muito mais tarde, a insuficiência da teoria da arte como imitação não foi percebida senão muito mais tarde também, precisamente com a invenção da fotografia. A fotografia tem essa importância histórica e filosófica. Aqui pretendo dar um passo mais. Pretendo mostrar de que forma as fotografias da *art photography*, que são seres-para-se-rem-vistos intencionalmente produzidos para nos encararem de forma abstracta e radical, tornando visível o que não é comumente visível no comum, não são objectos heideggerianos. Como Stanley Cavell diria, elas redescobrem o comum e fazem-no, em arte, de uma forma distinta relativamente aos caminhos filosóficos aberto para a arte pelo próprio Heidegger. Sugiro apenas, para terminar, em que consistiriam essas diferenças.

Fried evoca Heidegger para compreender a *art photography* mas nós não sabemos, naturalmente, o que pensaria alguém como Heidegger das fotografias de Jeff Wall, Thomas Struth ou Thomas Demand. Podemos imaginá-las lado com os sapatos de Van Gogh e o templo grego, os exemplos emblemáticos de *A Origem da Obra de Arte*. Onde e como é que há arte? Fala-se de arte em ambos os casos – serão as mesmas questões? Serão as mesmas causas? Não parece ser esse o caso, pelo menos não totalmente. A ambição ontológica – a ambição de desvelar o mundo – continua notoriamente presente na *art photography*, mas não por exemplo a rejeição do comum tecnológico ou do estar-debaixo-dos-olhos ligado à dominação da metafísica. Os caminhos separam-se. Note-se que mesmo se Heidegger não partilha o background hegeliano e marxiano de crítica económica e social de, por exemplo, autores como Adorno e Horkheimer, aquilo que afirma ‘dando voz ao Ser’ tem uma orientação semelhante: nos escritos de Heidegger sobre arte há um lamento implícito quanto a degenerescência cultural à sua volta. A cultura, a mais elevada produção do espírito, torna-se mercadoria, torna-se objeto de sucesso ou insucesso comercial, produzida em massa, rígida, formulaica, superficial, objecto de satisfação vazia. A arte escaparia a tudo isso. Tal lamentação não está presente na *art photography*. O mundo do *man*, o mundo da técnica, não é um mundo para abando-

nar desdenhosamente a favor de uma escapada em direcção ao destino e à voz do Ser. E a arte contemporânea, pela voz da *art photography*, diz isso mesmo. A questão coloca-se então: Quem tem direito de falar filosoficamente pelos artistas? Porquê Heidegger mais do que aqueles que dele divergem, mesmo se partindo do seu pensamento? Não existe uma resposta simples para esta questão. Parece-me no entanto importante registar a divergência.

Sofia Miguens é Professora Catedrática, Departamento de Filosofia da Universidade do Porto. Autora de Uma leitura da filosofia contemporânea (2019, Edições 70) e The Logical Alien (2020, Harvard University Press).

Referências bibliográficas

- FRIED, Michael. *Why Photography Matters as Art More than Ever Before*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. São Paulo: Vozes, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. In: HEIDEGGER, Martin, *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. Coordenação científica da edição e tradução: Irene Borges Duarte.
- HEIDEGGER, Martin. *La question de la technique*. In: HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*. Paris: Gallimard, 2003.
- MIGUENS, Sofia. *Arte Descomposta – Stanley Cavell, a estética e a filosofia*, no prelo.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Culture and Value*. Translated by Peter Winch. Chicago: University of Chicago Press, 1984.